MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918636 7

HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lamusiqueetlavie00bour

LUCIEN BOURGUÈS ET ALEXANDRE DENÉRÉAZ

LA MUSIQUE
ET
LA VIE INTÉRIEURE

ESSAI D'UNE HISTOIRE PSYCHOLOGIQUE
DE L'ART MUSICAL

FÉLIX ALCAN
108, Bd St-GERMAIN
PARIS VIe

GEORGES BRIDEL
& Cie. 6, R. de la LOUVE
LAUSANNE

IMPORTÉ DE SUISSE

ML
3838
B67

853219

7034

A

HENRI VAN GILSE VAN DER PALS

Consul des Pays-Bas,

ami des Muses,

ce livre d'Euterpe est dédié.

UNIVERSITY OF TORONTO
12,079
4/7/63
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

AVANT-PROPOS

Ce livre n'est pas une histoire de la musique dans le sens où on l'entend généralement. Le lecteur n'y trouvera que fort peu de renseignements historiques sur les compositions ou les compositeurs. Tout appareil d'érudition musicographique a été résolument écarté.

Ce que nous avons tenté, c'est une *histoire des phénomènes psychologiques d'ordre musical*. une étude des métamorphoses successives du son à travers les âmes et les siècles ; *double histoire : des émotions humaines révélées par la musique : des sonorités révélatrices de ces émotions*.

Si donc l'une des parties parallèles de cet ouvrage est consacrée à l'histoire de l'art musical, à l'origine et à l'évolution des sonorités, l'autre s'occupe des tendances, émotions, sentiments, passions — collectives et individuelles — qui au cours des temps les suscitèrent.

La musique et la vie intérieure se conditionnent réciproquement. Plus que toutes les Muses, d'une façon plus secrète et plus sûre, Euterpe participe de la vie universelle de l'esprit. Elle n'est déesse que parce qu'en les vibrations de sa double flûte résonnent les destinées sublimes ou tragiques de la plus pure et haute Humanité.

Nous connaîtrons d'abord les choses les plus simples, palpitations de la matière, sensations et réactions du cerveau, des muscles ; ensuite les émotions primordiales, les passions primitives ; puis d'échelon en échelon, les épanouissements plus nobles de l'âme, élans vers la divinité et symboles suprêmes où se mire le monde.

Nous entendrons d'abord de naïves cantilènes ; puis de claires et suaves harmonies ; puis, de totalité en totalité toujours plus complexe, des polyodies puissantes, des polyphonies souveraines.

C'est aux sources les plus profondes de l'émotion que s'élaborent les forces psychiques qui font jaillir, à travers une série d'états saisissables à l'analyse, la création musicale.

De même que l'âme croît de l'instinctif tropisme jusqu'à la vision de l'infini et de l'éternité, le son, impuissant ondoiement d'atomes, éclôt, à travers mille phases successives, en calices débordants des essences les plus pénétrantes et les plus rares.

L'avenir porte en lui tout le passé. De l'incessant déroulement nous retiendrons les lumières les plus vives, les astres où fulgure le génie, et les rayonnements qui passent de l'un à l'autre.

Une logique intérieure préside à toutes les évolutions. L'élaboration des lois musicales apparaîtra en ses instants les plus saillants : constitution psychologique des tétracordes, des gammes, des accords, des modes, de la Tonalité, du dissonantisme ; lois cadencielles — armature unique de l'art classique ; lois de l' « attraction » ; lois des altérations (en apparence si multiples) du sonoris romantique ; lois de l' « harmonie complémentaire», qui justifient les audaces modernes ; principes dynamiques des développements sonores.

Une méthode psychologique attentive et qui se réclame des psychologues modernes les plus éminents, illuminera, nous l'espérons, des problèmes où auraient échoué les mathématiques les plus ingénieuses. Des exemples musicaux extrêmement nombreux illustrent les explications et permettent au lecteur de contrôler sur les faits les caractères singuliers des maîtres, ainsi que les courbes générales de l'évolution.

Les jugements sur les valeurs du passé ont été établis non pas en fonction du goût moderne ou de l'idéal classique, mais au regard des époques immédiatement précédentes. Cela, autant pour échapper à la facilité des dépréciations, que pour affirmer une critique qui s'efforce de pénétrer le sens propre de chaque beauté nouvelle, et qui s'applique à exalter l'avantage de chaque invention féconde.

Ces pages sont destinées à tous ceux qui aiment, de près ou de loin, la musique.

Qu'elles incitent le dilettante à l'aimer d'une manière plus consciente et plus subtile ; qu'elles stimulent l'initié à se comprendre mieux, à gagner la voie juste qu'exige la forme particulière de son esprit ; qu'elles encouragent le génie inéclos à dédaigner l'outrage, à persévérer dans son originale création pour ajouter des merveilles insoupçonnées aux métamorphoses accomplies.

Cet ouvrage est le résultat des expériences et échanges d'idées des deux auteurs ; toutefois les parties d'harmonie pure sont exclusivement l'œuvre de M. Alexandre Denéréaz.

Paris-Lausanne, 1914.

Les pages de ce livre étaient en majeure partie écrites et même imprimées lorsque éclata la Guerre Mondiale. Il parut opportun d'en retarder la publication jusqu'au moment où l'humanité, remise de ses cruels soucis, pourrait reprendre quelque intérêt aux œuvres de l'esprit. L'heure semble venue de reprendre le flambeau de la Beauté, si délaissé dans les affres de l'angoisse, presque éteint dans la fureur des haines nationales. Puisse cet ouvrage, pour sa modeste part, servir à cette noble tâche.

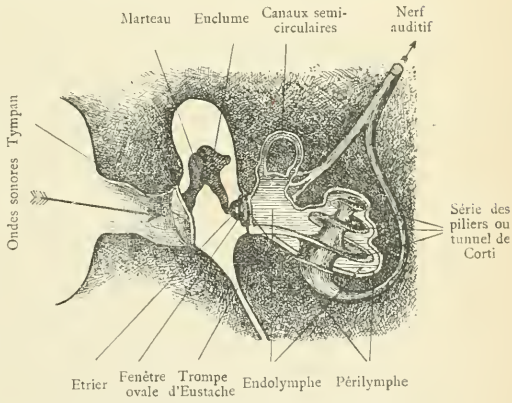
Paris-Lausanne, 1921.

PRÉLIMINAIRES PSYCHOLOGIQUES

LA SENSATION SONORE

Dans l'univers, il n'est ni sons, ni bruits, et les étoiles gravitent en silence. Pour qu'il y ait son, il faut qu'il y ait atmosphère. L'océan aérien qui baigne la terre frissonne d'ondes sans nombre, selon certaines vitesses, selon certaines amplitudes.

Parmi ces ondes infiniment diverses, certaines, en atteignant l'oreille et le cerveau, se transmuent en des phénomènes psychologiques que nous appelons sensations de son.



On peut définir la sonorité : la manière dont les hommes ont connaissance, par l'entremise de l'organe auditif, de certains mouvements de la matière [1].

Les ondes acoustiques recueillies dans l'atmosphère par le pavillon de l'oreille frappent le tympan par séries de chocs plus ou moins violents, déterminant l'intensité ; plus ou moins rapides, déterminant la hauteur du son. Le *tympan*, membrane susceptible de réagir à toutes les vibrations simultanées et successives (pourvu que les ondes aient plus de 32 vibrations par seconde

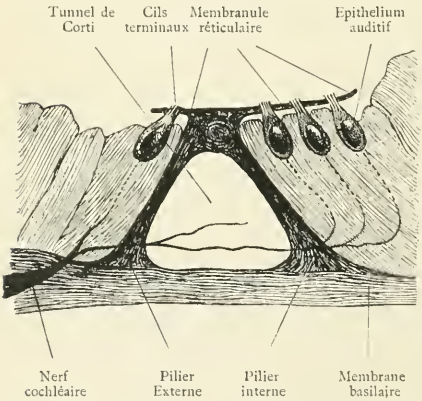
[1] Rappelons que tout corps est élastique, et que le nombre et l'amplitude des vibrations engendrées par le choc du corps détermine la fréquence et la forme des vagues aériennes ou ondes acoustiques.

L'irrégularité, les brusques variations des ondes correspondent au *bruit*. Continues et régulières, les ondes correspondent au *son*. Le son est un bruit « stylisé ».

et ne dépassent pas 73 000), transmet leur mouvement à une série *d'osselets* : marteau, enclume et étrier. Par la *fenêtre ovale*, où confine l'étrier[1], la vibration passe à la *périlymphe*, sorte de liquide séreux qui remplit la paroi tapissant l'oreille interne et dont les ondes mettent à leur tour en mouvement l'*endolymphe*, liquide qui baigne tout le labyrinthe.

Ici, selon l'opinion la plus courante, les vibrations du liquide seraient recueillies par des cils microscopiques plongeant dans l'endolymphe, et qui terminent les cellules auditives de l'*organe de Corti*. Ces cellules auditives, fort nombreuses, se groupent autour des *piliers de Corti*, sortes d'arcs d'une finesse extraordinaire qui, placés côte à côte, par ordre de grandeur croissante, tapissent le tunnel hélicoïdal du limaçon, partie importante du labyrinthe.

Expliquer comment les ondes de l'endolymphe et les vibrations des piliers se transforment en ondes nerveuses acoustiques n'est pas facile. L'expression de W. James : « Les cellules ciliées semblent donc être les organes terminaux qui *saisissent* les vibrations (de l'endolymphe et des piliers) » n'apporte aucun éclaircissement sur la manière dont des ondes liquides et solides se transmuent en ondes électriques ou nerveuses. L'hypothèse suivante, proposée par le Dr W. Nicati, est-elle scientifiquement acceptable ? Elle est en tous cas séduisante :



La série des piliers de Corti s'appuye sur la membrane basilaire formée d'une série de fibres transversales, sorte de long clavier dont chaque fibre, d'une longueur déterminée, vibre par sympathie à un nombre donné des vibrations de l'endolymphe ; c'est par l'entremise de la membrane basilaire que les piliers de Corti seraient ébranlés ; le pilier ébranlé transmettrait son oscillation à son prolongement supérieur, la *membranule réticulaire*, réseau à mailles annulaires dont les vides sont remplis par une presque imperceptible pellicule et dans lesquels pénètrent les cils terminant les cellules auditives. L'oscillation de la membranule, au point ébranlé, déterminerait une légère friction des cils, d'où dégagement d'électri-

[1] La membrane de la fenêtre ovale est le véritable tympan, le tympan extérieur étant surtout un organe de protection. (On peut entendre même en cas de disparition des osselets.) La fenêtre ovale étant immobilisée, c'est la surdité inéluctable — et inguérissable.

cité [1]. Le courant électrique ainsi engendré serait transmis au nerf acoustique — puis au cerveau — par les terminaisons nerveuses auxquelles correspondent les cellules auditives; l'intensité des courants successifs déterminerait dans la conscience l'intensité du son, alors que la « hauteur » du son dépendrait de l'électrisation propre à chaque groupe de cellules auditives.

Quelle que soit du reste l'hypothèse adoptée, chacun des piliers de Corti paraît être un minuscule *résonateur*, ne vibrant qu'à un nombre déterminé de vibrations. Il y aurait, suivant les spécialistes, un pilier pour chaque trentième de demi-ton. L'organe de Corti serait ainsi une sorte de minuscule harpe à environ 10 500 cordes, qui trierait automatiquement les ondes sonores pour les envoyer, toutes triées, au centre cérébral de l'audition, où elles deviennent conscientes sous espèce de « sensations de son ».

La sonorité et la tactilité.

Il ne faudrait pas croire que la sensation dite « musicale » soit uniquement due à la perception acoustique. Entre la vibration et le corps humain il y a, au moment où la vibration l'atteint, *un contact*, un contact avec le tympan, un *attouchement* du tympan. Qui dit attouchement, dit sensation tactile. Il s'ensuit que *toute sensation de son est accompagnée de sensation tactile*. Les diverses ondes aériennes qui ébranlent le tympan, puis la fenêtre ovale, sont des séries de chocs plus ou moins violents, plus ou moins fréquents [2]. Ces ondes agissent sur la tactilité selon l'amplitude de leurs vibrations. L'amplitude étant minime, le son paraît ténu, fin, doux; l'amplitude augmentant, le son paraît d'autant plus dur, perçant, déchirant, que l'organe auditif est plus surmené.

Chaque son, et, d'une manière plus prononcée, chaque accord, possède une qualité tactile *sui generis*.

Mais c'est surtout dans le *timbre* que la présence de la sensation tactile, à côté de la sensation sonore proprement dite, joue un rôle important. Chaque instrument de musique produit une impression tactile différente (son rugueux, rude, poli, velouté, moelleux, brutal, etc.), déterminée par la forme, la longueur et l'amplitude des ondes diverses ébranlant simultané-

[1] On sait que tout contact fait naître un courant électrique dans les cellules épithéliales. On peut voir un exemple frappant — et très grossi — de cette transformation de mouvement en électricité dans les décharges provoquées chez les poissons électriques par le plus subtil attouchement de leurs cellules nerveuses cérébrales. (Expérience de Ranvier.)

[2] Les osselets reliant le tympan à la fenêtre ovale sont articulés de façon à beaucoup diminuer l'amplitude des vibrations recueillies par le tympan. Sans ce modérateur automatique, les pièces si délicates de l'oreille interne ne résisteraient pas à la plupart des ébranlements acoustiques.

(Les osselets se différencient au cours de l'évolution des mammifères; chez la grenouille, c'est encore un os unique — la columelle — qui transmet à la fenêtre ovale les vibrations du tympan.)

ment l'organe auditif, et dont l'ensemble constitue le timbre. On voit d'ici toute l'importance qu'acquièrent les sensations tactiles dans la musique orchestrale, qui est une alternance et une combinaison de timbres divers.

Subconsciemment, la tactilité est constamment en jeu dans toute sonorité. Les épithètes désignant la qualité du son sont toutes empruntées au vocabulaire tactile.

Le sens tactile (ou épithélial) est étroitement lié à la conservation de l'individu. Chargé d'éprouver la nature de tous les corps avec lesquels l'organisme entre en contact, il renseigne sur l'avantage ou le désavantage immédiats de ce contact. C'est dire que le sens tactile détermine un nombre d'émotions infinies, agréables ou désagréables, et qui psychologiquement s'organisent en sympathie et en antipathie.

Comme d'autre part le tympan de même que l'intérieur de l'oreille, n'est qu'un ensemble de cellules épithéliales [1], les répercussions de la tactilité de l'organe auditif sur l'émotivité générale ne sauraient qu'être constantes. De fait, nous éprouvons d'un même passage musical une tout autre émotion, selon qu'il est exécuté avec force ou douceur. Tout effet de « toucher », de nuance, de timbre agit sur l'émotivité tout d'abord par l'intermédiaire de la tactilité du tympan, de l'organe auditif — peut-être même de l'épiderme tout entier — provoquant des sensations tactiles agréables ou désagréables, ou « plus » ou « moins » agréables.

Si la conscience semble ignorer ces sensations, c'est en vertu de leur constance même. Une même sensation indéfiniment prolongée tombe dans l'automatisme subconscient. La circulation du sang, la sécrétion d'une glande sont continues, et nous les ignorons. Il en est de même pour les réactions d'ordre tactile. Ce qui ne veut pas dire qu'étant ignorées elles soient négligeables dans l'analyse du plaisir musical. Bien au contraire, leur ensemble confus mais puissant forme le fond même de l'affectivité sur lequel se projettent en relief les contrastes successifs des perceptions d'autres ordres.

* * *

Parmi les tempéraments de compositeurs que nous examinerons par la suite, nous en trouverons quelques-uns dont la tactilité très affinée semble avoir été l'origine d'associations spéciales déterminant une orchestration particulièrement raffinée, et, dans certains cas, une allure musicale d'un coloris ou, plus exactement, d'un « sonoris » *sui generis*.

[1] L'oreille apparaît, chez l'embryon, tout d'abord comme une légère dépression de l'épithelium (l'épiderme) qui grandit progressivement et s'évide en forme de minuscule bouteille, dans l'intérieur de laquelle les cellules épithéliales se subdivisent pour former le tympan et les diverses pièces de l'oreille moyenne et interne.

LA DYNAMOGÉNIE [1]

Si l'onde acoustique, après s'être signalée à la conscience comme sensation sonore et tactile, s'arrêtait au cerveau, la sonorité, la « musique » ne serait que pure connaissance, ne comporterait aucun plaisir esthétique, n'éveillerait nulle émotion, serait vide et vaine et n'intéresserait que d'impossibles esprits purs.

Heureusement pour l'art, il n'en est pas ainsi. La vibration acoustique ne s'arrête pas aux centres auditif et tactile ; de ces centres elle se propage tout d'abord dans le cerveau tout entier et de là par les nerfs efférents dans l'organisme tout entier. Cette loi de diffusion a été, il y a longtemps déjà, formulée par Bain : « *Toutes les fois qu'une impression est accompagnée de conscience, les courants excités tendent à se diffuser dans le cerveau tout entier et à ébranler tous les organes du mouvement et jusqu'aux viscères eux-mêmes* [2]. » La loi de diffusion.

Cette loi, nous prions le lecteur de la bien retenir ; elle est le point de départ de toutes les explications qui vont suivre.

La diffusion nerveuse est comparable à la propagation du courant électrique à travers un réseau de fils conducteurs. Si, en certains points des fils, se trouvent des moteurs, ils sont actionnés en une certaine mesure *dès* que le courant d'énergie pénètre dans le réseau. Il en va de même du courant nerveux provoqué par l'exci-

[1] Etymologiquement dynamogénie signifie *création* ou *acquisition de force*. Nous prenons ce mot dans le sens de *dégagement* ou d'*occasion de dégagement de force dans l'individu*. Donc, ne pas confondre la dynamogénie avec l'*augmentation* de la *provision* d'énergie qui résulte, par exemple, de la nutrition

La dynamogénie — dégagement d'énergie — est un *accroissement momentané*, mais en fin de compte une *consommation* d'énergie.

[2] Le cerveau est un ensemble de cellules nerveuses (neurones) reliées entr'elles par d'innombrables filaments nerveux (fibres d'association). Chaque neurone pouvant, par des voies de transmission plus ou moins directes, communiquer avec tout ou partie de l'écorce cérébrale, la diffusion du courant nerveux est pour ainsi dire constante, tout en variant d'intensité et de direction selon les excitations qui partent continuellement des divers points du corps (tant ceux de l'intérieur — muscles, vaisseaux, glandes, viscères, etc. — que ceux en contact avec l'extérieur — épiderme, tympan, rétine, fosses nasales, etc.).

tation ; à peine introduit dans le réseau nerveux, il s'y répand de toutes parts, actionnant les organes et les viscères auxquels aboutissent les filets nerveux. Et comme la plus infime partie de l'organisme est reliée par des nerfs au système nerveux central, on peut hardiment dire que toute excitation tend à mettre en mouvement — dans des limites indéfiniment variables — l'organisme tout entier.

Puisque toute sensation tend à ébranler tout l'organisme, on peut la considérer comme un influx d'énergie extérieure (probablement multipliée considérablement par ce mystérieux dégageur de force qu'est le cerveau) comme une création de force, comme une *dynamogénie*.

Toute sensation, et toute sensation sonore en particulier, dynamogénise l'organisme.

Les effets dynamogènes des sensations sonores ont fait l'objet d'expériences tout à fait concluantes. Il y a une vingtaine d'années déjà Féré a établi que toute audition musicale accusait chez le sujet une exaltation musculaire, une dynamogénie constatée au dynamomètre [1].

Comme la dynamogénisation des muscles entraîne toutes sortes de conséquences dans les organes et les vaisseaux qu'ils régentent, on ne s'étonnera pas d'apprendre que le bruit du tambour précipite l'écoulement du sang d'une veine ouverte, ainsi que l'a constaté Haller ; ni qu'un sujet étant étendu puis endormi sur une planche à bascule, le bruit d'une chaise remuée légèrement suffise pour faire affluer le sang à son cerveau, et pencher la bascule du côté de la tête pendant plusieurs minutes (expérience de Mosso). On a observé aussi et mesuré l'augmentation du volume des membres due à la dynamogénie des sensations sonores. Elle a encore bien d'autres effets que nous négligeons. Rappelons cependant un cas pathologique remarquable, rapporté par Brown-Séquard : une jeune fille se dressant sur la pointe des pieds, tout le corps tendu en prière, les bras levés au ciel, dès les premières vibrations de la cloche du matin, et demeurant ainsi toute tendue, réalisant cet inimaginable effort, jusqu'à la cloche du soir. (Dans ce cas, l'excitabilité du sujet hystérique sert de multiplicateur à la dynamogénie — à moins que l'excitation acoustique ne fasse ici que déclancher l'émotion, déterminant un équilibre interne particulier des forces nerveuses.)

L'excitabilité.

Le degré de dynamogénie ne dépend pas seulement du degré d'excitation, mais aussi, et en une très notable partie, du degré *d'excitabilité*, autrement dit d'irritabilité, de sensibilité de l'organisme excité. La dynamogénie semble être un phénomène complémentaire de l'excitabilité. Un organisme est d'autant plus dynamogène qu'il est plus excitable. Et comme, d'autre part, il est d'autant plus excitable qu'il est plus en déficit, plus appauvri, plus menacé, nous arrivons à cette conclusion à première vue bizarre, que *l'organisme est d'autant plus susceptible de dynamogénie qu'il est plus appauvri*.

[1] D'après de récentes expériences, le son agirait même sur la matière, accélérant les réactions de certains explosifs.

L'être affamé, c'est-à-dire en déficit, est plus irritable et plus dynamogénisable que l'être repu. L'excitation du joueur qui va perdre, l'impatience du malade, l'énergie des désespérés, l'inclémence des jurés à jeun, l'impertinence des timides, la rage des impuissants, la fièvre et l'énervement qui accompagnent l'attente anxieuse sont autant d'exemples de dynamogénie liée à un déficit de l'organisme.

Jusque dans le domaine des végétaux cette corrélation semble se vérifier. Des sensitives, nourries dans un terrain gras, deviennent si peu irritables qu'elles ne réagissent même pas à des coups de bâton ; celles, au contraire, qui sont nourries dans un terrain maigre et se trouvent, par conséquent, en déficit constant, deviennent extrêmement irritables, et dynamogènes au point de se replier dès qu'on chuchote dans leur voisinage [1].

Nous trouverons au cours de ce livre des tempéraments de compositeurs dont l'allure à dynamogénies extrêmes est précisément déterminée par une sensibilité très éveillée due à l'appauvrissement accidentel ou à la débilité congénitale de leur organisme. Les adeptes de Lombroso auront à réfléchir sur ce point : qu'une certaine débilité physiologique, en développant d'autant l'excitabilité, est capable de produire des dynamogénies plus fortes peut-être que ne le peut l'énergie propre d'un organisme richement constitué. Au lieu de disqualifier la « nervosité » du génie, ne faudrait-il pas y voir, au contraire, un type d'humanité future, physiologiquement appauvrie et psychologiquement resplendissante.

La sensation sonore, en dynamogénisant l'organisme, exalte toutes ses activités, augmente en quelque sorte sa capacité vitale.

La conscience ressent globalement tous ces profits sous l'espèce de plaisir [2].

Le plaisir n'est autre chose que la conscience d'une dynamogénie.

La musique, succession et simultanéité de sensations sonores, est un plaisir pour l'« âme » parce qu'elle est une dynamogénie pour le corps.

* * *

Limites et gradation de la dynamogénie.

Quand nous disons que « dynamogénie » et « plaisir » sont synonymes, nous parlons de tous les cas de dynamogénie *ne dépassant pas les limites habituelles*. Si la dynamogénie est disproportionnée à l'élasticité de l'organisme humain, ce dernier, au lieu de bénéficier de l'enrichissement que lui apporte l'accélération circulatoire (échanges nutritifs plus rapides, etc.), en pâtit. Au-delà comme en deçà du plaisir, il y a douleur.

L'organisme vivant passe par une série ininterrompue de bénéfices et de déficits ; il y a plaisir quand les recettes dépassent les dépenses (dans les limites indiquées ci-dessus) et douleur quand les dépenses dépassent les recettes. Nous verrons tout à l'heure comment ces deux états de conscience, plaisir et douleur, ne se définissent que par leur contraste réciproque.

[1] Cf. A. Fouillée, *La Psychologie des Idées-Forces*. Alcan.

[2] Th. Ribot, *Psychologie des sentiments*. Nous ne saurions trop recommander la lecture de cet ouvrage, qui nous a ouvert les principales perspectives du nôtre.

Selon que ce contraste est brusque ou non, l'élasticité de l'organisme en est plus ou moins éprouvée. Un lent accroissement des dynamogénies peut atteindre un niveau représentant un plaisir intense, alors que le même niveau, trop brusquement atteint, équivaudrait à une douleur manifeste. Une grande joie trop subite se transmue en une douleur qui peut tuer, si l'organisme est incapable, malgré son élasticité, de *s'adapter* assez rapidement aux effets de la dynamogénie.

L'harmonie que l'on apprécie si fort dans l'œuvre d'art classique n'est autre chose qu'une gradation de dynamogénies supérieurement ménagée. L'art romantique a essayé de renverser ce principe en substituant à la gradation, le contraste, à la «dynamogénie plaisir», la «dynamogénie douleur», esthétique qui a évidemment aussi une raison d'être, mais qui manque de ce caractère de bienfaisance que préconisait Taine. En effet, un art qui agit par trop brusques contrastes épuise très rapidement l'organisme, de telle sorte qu'en fin de compte l'augmentation de l'activité vitale se réduit... à une diminution. Un drame de Victor Hugo exalte sur le moment, mais laisse une impression de fatigue et de découragement. Une tragédie de Racine, plus angoissante, fait sur le moment souffrir davantage, mais la série des angoisses en est si bien graduée, si peu épuisante qu'on sort du théâtre «apaisé», tonifié en quelque sorte, plutôt que fatigué ou découragé.

Le troisième acte de *Tristan*, par un jeu très abondant de dynamogénies violentes et excessives, exténue ; le troisième acte des *Maîtres Chanteurs*, grâce à un jeu de dynamogénies contrastant moins, quoique peut-être plus complexe encore, tonifie et laisse une impression générale de douce joie. Et le tragique bienfaisant des Symphonies de Beethoven semble bien être un résultat de la gradation subtile des dynamogénies, pouvant atteindre esthétiquement une intensité terrible, mais non pas terrifiante en réalité parce qu'amenée très graduellement.

Le plus grand artiste sera donc celui qui disposera de la gamme la plus riche d'éléments dynamogènes et qui, en outre, saura les disposer de manière à susciter *la plus grande somme de dynamogénie sans provoquer l'épuisement.*

Le plaisir d'art se distingue, par conséquent, des autres plaisirs par la répartition et la combinaison savante des excitations suscitant un maximum d'augmentation d'activité de l'organisme avec un minimum de dépense nerveuse.

* * *

Valeur relative des dynamogénies.

La musique est un plaisir. Et pourtant elle n'exprime pas rien que des plaisirs ; mais une alternance de plaisirs et de douleurs.

Comment, étant dans son ensemble un plaisir, la musique peut-elle néanmoins exprimer la douleur ?

Par la *succession* des dynamogénies.

Etant successives, les dynamogénies acquièrent pour la conscience des valeurs psychologiques *relatives*. La conscience se souvient et compare. Ce qui est pour le corps une dynamogénie n'est pas pour la conscience nécessairement un plaisir. Dans la conscience tout se mesure par ce qui précède. Il faut que ce qui précède soit ressenti comme un moins grand plaisir

pour que ce qui succède soit ressenti comme un plus grand plaisir. La valeur plaisir-douleur de chaque dynamogénie est déterminée par la précédente et détermine la suivante. Nous nous expliquons par un exemple. Vous entendez un *la* de registre moyen : dynamogénie et plaisir. Immédiatement après vous entendez un *sol*♯ un demi-ton plus bas. Ce *sol*♯ étant dynamogénique, quoiqu'un peu moins que le *la*, devrait être ressenti comme un plaisir, et il le serait... sans la mémoire. Ce *sol*♯ paraît dépressif relativement à la dynamogénie supérieure du *la* précédent. Sans cette précession il paraîtrait excitant. La conscience n'enregistre que des différences. L'effet de ce *sol*♯ est double : physiologiquement, il est, en tant que sensation sonore, dynamogène ; psychologiquement il est, relativement au *la* précédent, dépressif.

La musique étant, par définition, une succession de sons et, par conséquent, une succession de dynamogénies, elle produira toujours ce double effet, souvent contradictoire. Douloureuse ou joyeuse, selon les *moins* ou les *plus* de dynamogénie, la musique est quand même et toujours un plaisir, parce qu'au sens absolu toujours dynamogène.

* * *

Le plaisir « esthétique ».

Le plaisir relatif dû à la succession des dynamogénies se superpose au plaisir absolu dû à la dynamogénie des sensations sonores en général. Le plaisir « esthétique », le plaisir « de sensation » de la musique résulte de cette dynamogénie générale. Mais c'est la succession des dynamogénies, ce que nous appellerons le *rythme dynamogénique*, qui déterminé la succession des plaisirs et des douleurs, le rythme affectif, de la musique. Et non seulement cela, *mais encore et en même temps* un rythme moteur et un rythme d'émotions corrélatifs.

Tout ceci fait beaucoup de rythmes à distinguer, mais nous sommes certains que le lecteur ne tardera pas à s'y reconnaître. Et ce serait excellent, car c'est faute de ces distinctions capitales des différents effets de la musique que l'on a tellement disputé de leur nature et de leur mystère...

Le rythme dynamogénique.

L'art musical dispose d'un certain nombre de facteurs de dynamogénie, dont la succession et la combinaison déterminent le rythme dynamogénique. Sans ces possibilités de variation, la musique ne serait pas un art, un plaisir artistique, mais une vague et monotone jouissance, semblable à celle que donne le tabac ou l'alcool, ou bien encore une jouissance très violente mais vite épuisante, comme celle du haschich, de l'éther ou de l'opium. Mais la musique est toute variation. Ses facteurs de variation sont

en nombre limité, il est vrai, mais chacun est susceptible de tant de graduations, et ils peuvent entrer en des combinaisons si diverses, que le rythme dynamogénique qui en résulte est, peut-on dire, de variété infinie ; d'autant plus qu'en chaque phase nouvelle de son développement l'art musical invente des moyens nouveaux pour diversifier toujours plus ce rythme. — Nous n'examinerons pour l'instant que les facteurs dynamogéniques primordiaux, nous réservant d'étudier au cours de ce livre ceux qui viennent s'y ajouter aux différentes époques de l'évolution musicale.

Les facteurs du rythme dynamogénique.

Une succession de sons (mélodie sans harmonie) présente des variations de :

I. *Intensité* . .	Dynamique générale (forte, piano, etc.) Nuances dynamiques (rinforzando, diminuendo, etc.) Accents : métrique, rythmique, pathétique, etc.)
II. *Hauteur* . .	Hauteur générale ou « Région ». Direction (grave ⟶ aigu, ou aigu ⟶ grave.) Grandeur des intervalles.
III. *Durée* . . .	Vitesse générale ou *Tempo*. Nuances de vitesse (accelerando, rallentendo, etc.) Valeur métrique ou temporelle des notes (blanches, noires, croches, etc.)
IV. *Emission*. .	Qualité d'émission ou attaque du son. Mode d'émission (frottement, souffle, pincement, etc.) Mode de succession des sons (legato, staccato, etc.)
V. *Timbre* . .	Timbre spécifique des voix et des instruments. Alternance de timbres. Ensemble de timbres.

Les facteurs primaires que nous venons d'énumérer, (et nous en avons sans doute oublié) et qui sont tous présents dans la moindre mélodie, ne sont cependant pas tous d'une égale importance. Les uns, tels que l'accent, la grandeur des intervalles, la force, agissent sur le rythme dynamogénique plutôt « en profondeur », — et nous verrons tantôt que ce n'est pas là une vaine métaphore ; d'autres, comme la valeur métrique ou temporelle des notes, les nuances d'intensité, de vitesse, agissent plutôt dans le sens de la variété, du détaillé et du précisé de l'émotion.

D'ailleurs les aptitudes de chaque facteur sont verbalement bien difficiles à définir.

Contentons-nous d'en passer une revue sommaire.

Intensité.

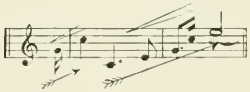
La FORCE du son est peut-être le plus important des facteurs dynamogéniques ; en tous cas le plus « gros », le plus universel et le premier apparu. Les sauvages et les enfants s'enivrent de bruit, c'est-à-dire d'intensité

sonore dénuée de toute régularité acoustique, de toute stylisation esthétique. La grosse caisse est l'instrument dominateur de tous les orchestres de villages. Il ne faudrait pas en déduire que dans la belle musique le facteur d'intensité soit inessentiel. Essayez de jouer *dolcissimo* un morceau qui doit se jouer *forte :* sa valeur dynamogénique et sa signification affective changeront du tout au tout. Ou bien faites une autre expérience, — jouez une pièce dont la signification affective vous soit bien connue en en supprimant tous les accents et toutes les nuances dynamiques ; il en résultera une insupportable rengaine.

Hauteur.

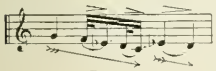
Après la force c'est sans aucun doute la HAUTEUR qui est le facteur dynamogénique le plus essentiel. Féré [1] a démontré que *l'action dynamogénique du son augmente en raison du nombre croissant de ses vibrations, c'est-à-dire de sa hauteur.* A l'audition de la gamme montante (en partant du *la* le plus grave du piano) la puissance dynamogénique du sujet observé par Féré montait au dynamomètre de 19 à 45 kl. dans l'espace de deux octaves.

On peut en conclure que toute série montante de sons augmente la dynamogénie, tandis que toute série descendante la diminue. Cela signifie dans l'ordre psychologique que *toute phrase musicale montante relève le tonus affectif, tandis que toute phrase descendante l'abaisse.* (Ceci, si l'on ne tient pas compte des autres facteurs dynamogéniques — intensité, durée, timbre, etc. — qui peuvent contrarier, neutraliser en partie ces effets.) Les chefs d'orchestre qui, au début d'un long crescendo, courbent l'échine pour se redresser peu à peu, jusqu'au point culminant, ne font qu'obéir inconsciemment à leur dynamogénie. Les compositeurs y obéissent avec la même conviction, surtout lorsqu'ils sont guidés par la suggestion d'un texte : Wagner, au moment de caractériser musicalement la gloire symbolique de l'Epée des Wälsungen, sent grandir sa « volonté de puissance » ; il exprime cet accroissement du tonus affectif par deux groupes mélodiques ascendants, dont les hauteurs successives expriment la valeur croissante de la dynamogénie (*Ex. 1*).



Ex. 1.

Beethoven, dans la « marche funèbre » de l'*Eroica*, traduit son désespoir par des groupes descendants, diminutions successives du *tonus* telles qu'on les observe dans la souffrance (*Ex. 2*).



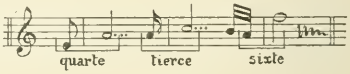
Ex. 2.

Ces deux exemples montrent que l'expression mélodique est exactement pareille à l'expression vocale primitive, *le cri.* Le « motif de l'Epée » est un double cri de triomphe : celui de la « marche funèbre » est un triple cri de douleur, cris stylisés selon les exigences spéciales de l'esthétique des sons.

[1] Féré, *Sensation et mouvement.* Alcan.

La grandeur des *intervalles* agit de même sur la dynamogénie, mais en une bien plus forte mesure, d'autant plus forte que les intervalles sont plus grands. Les sauts de sons, qui sont de brusques augmentations ou diminutions du nombre de vibrations, provoquent des sauts de dynamogénies et par conséquent de brusques variations du tonus affectif; dans le sens de l'exaltation, si l'intervalle va du grave à l'aigu; dans le sens de la dépression, si l'intervalle va de l'aigu au grave.

Le dessin mélodique, qui n'est autre chose qu'une suite d'intervalles allant soit du grave à l'aigu soit de l'aigu au grave, constitue donc déjà à lui tout seul un rythme dynamogénique qui suffit à donner à un morceau déterminé un caractère affectif *sui generis*, personnel, « spécifique ». C'est à ce mécanisme d'intervalles ascendants et descendants que la mélodie doit le plus clair de son pouvoir affectif. Pourquoi le « leitmotif de Siegfried » (*Ex. 3*) est-il si éminemment dynamogène et exaltant? Parce qu'il est formé d'une série de sauts (quarte et tierce) qui aboutissent à un saut suprême de grand intervalle vers l'aigu, à un saut de sixte. (Il suffit de se représenter ce dernier *fa*, si héroïque, joué une octave plus bas pour saisir la portée affective du mouvement mélodique considéré en dehors de toute donnée harmonique.)



Ex. 3.

Puisque le nombre de vibrations joue, comme nous venons de le voir, un rôle des plus importants dans la détermination de la dynamogénie, on ne s'étonnera pas que la *région* aiguë ou grave réagisse très grandement sur l'affectivité. Essayez, sans en modifier ni la force ni la vitesse, de jouer le prélude de *Lohengrin* (écrit très à l'aigu) ne serait-ce qu'une octave plus bas : le nombre de vibrations étant réduit de moitié, une dynamogénie *générale* bien moins intense s'en suivra (les dynamogénies relatives demeurant les mêmes), et le morceau paraîtra, *dans son ensemble*, beaucoup moins exaltant, moins « céleste ».

Durée. La DURÉE du son est peut-être, pour sa valeur dynamogénique, non moins déterminante que sa hauteur ou sa force. Imagine-t-on une nombreuse série de sons d'égale durée faisant grande impression ? Une mélodie n'acquiert toute sa signification affective que grâce à la *variété métrique ou temporelle* des sons composants : rondes, blanches, noires, croches, doubles-croches etc. Les sons de longue durée, surtout s'ils sont très soutenus, provoquent des dynamogénies puissantes, soutenues, mais peu nombreuses. (A la longue, il y a évidemment diminution du tonus affectif, car toute répétition d'une excitation émousse la sensation.) Les notes brèves occasionnent au contraire de rapides variations dynamogéniques. Un *prestissimo* de Mozart, quoique joué pianissimo, sera tout autrement dynamogène qu'un lent Choral de Luther joué dans la même nuance et dans la même région.

Dans le dessin mélodique, la succession de notes brèves à des notes longues, et de notes longues à des notes brèves, crée une alternance de dynamogénies soutenues et de dynamogénies « instantanées » qui renforcent ou contrarient, selon les cas, le rythme dynamogénique des intervalles et des intensités. Ainsi dans le « leitmotif de Siegfried » dont nous venons de parler, les repos successifs sur des notes plus aiguës *après* le rapide passage des sons plus graves, accentuent très fortement l'acuité de ces notes et ajoutent beaucoup à l'action exaltante du motif. Nous verrons plus tard que cette union de l'acuité, de la durée et de l'intensité est chez Wagner un procédé qui prête au moindre de ses thèmes un relief dynamogénique insurpassable.

Le « *tempo* » ou la *vitesse générale* d'un morceau est un facteur dynamogénique plus important qu'il ne le semble à bien des chefs d'orchestre qui, sans vergogne, modèrent des *allegros* ou activent des *adagios* entiers.

Un *tempo* précipité accumule dans le même temps beaucoup plus de sensations sonores qu'un *tempo* lent ; il est par conséquent plus dynamogène et affectivement plus exaltant. La dynamogénie extrême d'un *tempo* de charge fait affronter les pires dangers de la bataille.

Ce que le *tempo* est en grand pour la dynamogénie totale d'une pièce, les nuances de vitesse le sont en petit pour les phrases musicales qui la composent. En accélérant ou en ralentissant à certains moments l'afflux des sensations sonores, ces nuances élèvent ou abaissent d'autant le niveau affectif. Ces multiples variations sont la force des interprètes vraiment psychologues. Grâce à elles, en rappelant l'incessante fluctuation des rythmes de l'affectivité, le morceau « prend vie ». Aussi Weber a-t-il pu dire : « Il n'y a pas d'*allegro* où il ne faille jouer *adagio*, et pas d'*adagio* où il ne faille jouer *allegro* ».

Avec la force, la hauteur et la durée nous avons épuisé les principaux facteurs dynamogéniques qui déterminent, par leurs combinaisons, le rythme dynamogénique.

Les facteurs que nous allons examiner maintenant, émission et timbre, sont certainement secondaires, mais il ne faudrait pas croire qu'ils le sont au point où on l'admet généralement.

Le mode d'ÉMISSION du son, par percussion, frottement, pincement ou souffle, n'influe-t-il pas singulièrement sur l'effet affectif d'un morceau ?... Le frottement produit des dynamogénies moins brusques, plus soutenues que la percussion ou le pincement ; le souffle, des dynamogénies encore plus soutenues que le frottement. Emission.

Outre le mode d'émission du son, sa *qualité* d'émission, attaque ou toucher, n'est pas indifférente au rythme dynamogénique. Moelleux ou violent, le toucher ; subite ou douce, l'attaque ; parcellantes ou agglutinantes, les

liaisons — déterminent des dynamogénies brusques, graduelles ou continues dont les variations agissent très subtilement sur le rythme affectif. Tel virtuose ne doit-il pas la moitié de sa gloire à ces « grands petits procédés » dynamogéniques !

Timbre.

Et maintenant, le TIMBRE. Si l'on songe que le timbre d'un son résulte des sensations sonores secondaires qui accompagnent la sensation principale, on comprendra que la prédominance parmi les sensations secondaires de tels ou tels sons modifie sensiblement les effets dynamogéniques de la sensation globale. Le soi-disant même *do*, produit par diverses voix et différents instruments, n'est en réalité jamais chaque fois le même, puisque l'onde sonore résultante qui caractérise le timbre a pour chaque voix et chaque instrument une forme différente. L'effet dynamogénique de ce soi-disant même *do* sera par conséquent différent selon les variations de son timbre, c'est-à-dire, selon les voix et les instruments qui le produiront.

Joué par une clarinette, timbre aux sons harmoniques impairs fortement accusés, ce *do* sera à intensité égale beaucoup plus dynamogène que joué par une flûte, très pauvre en sons harmoniques.

La musique orchestrale, par la combinaison et l'alternance des timbres, arrive à nuancer le rythme dynamogénique des sensations principales par les mille influences des dynamogénies des sensations secondaires contenues dans le timbre.

Voici que nous avons, trop rapidement sans doute, passé en revue les effets divers des facteurs dynamogéniques dont la combinaison donne la dynamogénie totale de chaque instant d'une mélodie. Mais comme dans une mélodie les instants sonores ne sont pas isolés, mais se suivent de très près, la dynamogénie totale de chaque instant d'une mélodie sera en partie conditionnée — n'oublions pas qu'il s'agit de phénomènes psychologiques soumis à la loi de la mémoire — par la dynamogénie de l'instant, et même des instants précédents, et conditionnera à son tour l'instant et les instants suivants.

* * *

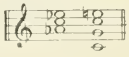
La dynamogénie dans l'harmonie.

Les dynamogénies d'une mélodie, c'est-à-dire d'une seule série de sons, sont, comme nous venons de le voir, le résultat de réactions très nombreuses, très complexes, et que la relativité vient sans cesse modifier.

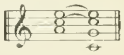
Songez maintenant à la complexité pour ainsi dire inanalysable des combinaisons dynamogéniques qui résulteront de deux, de trois, de quatre séries de sons superposées, d'enchaînements d'harmonies à deux, à trois, à quatre voix ! Le total dynamogénique de chaque simultanéité se joindra au total dynamogénique de chaque instant sonore, des deux, ou trois, ou quatre successions. Fouillis de réactions physiologiques infinitésimales,

innombrables, instantanées[1], demeurant d'ailleurs sous le seuil de la conscience, n'arrivant à la conscience que sous forme de total affectif.

Chaque accord, considéré en dehors des timbres et des intensités, est un ensemble dynamogénique résultant de toutes les dynamogénies particulières des sons qui le composent. Chaque accord a, par ce fait, des effets dynamogéniques quasi fixes, et par conséquent une nuance affective qui lui est propre. Chaque accord est une formule dynamogénique, et par suite une formule affective. Pourtant les effets dynamogéniques d'un accord sont, tout comme ceux des sons isolés, soumis, lorsque les accords se suivent, à la loi de la mémoire. L'accord précédent fait varier la dynamogénie de l'accord suivant. L'accord de *do*, *précédé* de l'accord de *la♭ (Ex. 4)* sera plus dynamogène que précédé de l'accord de *la* mineur *(Ex. 5)*, le contraste affectif étant plus fort dans le premier cas. Néanmoins, on peut considérer un accord comme un *excitant spécifique*, un « leitmotif affectif », de même qu'un groupe mélodique est, lui aussi, un excitant spécifique. Nous verrons dans le cours de ce livre comment on peut, en recherchant les spécificités dynamogéniques des harmonies et des formules mélodiques d'un œuvre musical, arriver à caractériser, sinon à définir, le rythme dynamogénique général et moyen ou, comme nous l'appellerons plus tard, *l'allure* de cet œuvre[2].



Ex. 4.



Ex. 5.

Consonance et dissonance.

Qu'il nous soit permis de hasarder au sujet de la dissonance une hypothèse « dynamogénique » bien fragile mais en somme assez attrayante. La dissonance étant le résultat d'ondes acoustiques trop inconciliables, les sensations sonores consécutives à la perception de ces ondes ne se fondraient pas, *donnant chacune toute sa dynamogénie.* D'où une somme de dynamogénie qui agirait trop puissamment et risquerait de pousser le plaisir jusqu'à la douleur[3]. La dissonance pourrait, dans ce sens, être comparée à un chatouillement trop fort, trop dynamogène pour être agréable. Aussi la musique use-t-elle de dissonances pour provoquer des dynamogénies extrêmes, pour faire ressentir à la conscience des plaisirs extrêmement aigus, voisins de la douleur, pour y susciter un monde de souffrances réelles, mais reconnues irréelles.

Pour conclure l'examen des effets dynamogéniques, disons, en résumé, que *tout morceau musical détermine dans l'organisme de l'auditeur un rythme dynamogénique global, dont chaque instant est le total de tous les facteurs dynamogéniques, des intensités, des régions, des durées, des modes d'émission et des timbres, combinés en simultanéités et réagissant selon leurs successions.*

[1] Le fluide nerveux se propage à travers les nerfs à raison d'environ 43 mètres par seconde (vitesse moyenne). En tenant compte de la complication des voies de transmission, on calcule approximativement qu'en une seconde il peut s'organiser une dizaine de réactions physiologiques distinctes atteignant le corps tout entier. Dans une série de doubles-croches jouées *allegro*, chaque double-croche a le temps de déterminer une réaction distincte. Si l'on songe qu'une réaction peut commencer avant que la précédente soit finie, on imagine à quel point l'organisme travaille pendant l'audition musicale.

[2] Le lecteur trouvera, à la suite du chapitre sur Beethoven, le graphique des « courbes » dynamogéniques de quelques œuvres les plus représentatives des grands maîtres.

[3] Sans que toutefois la douleur l'emporte dans la conscience. Rappelons que c'est la *différence* entre les plaisirs et les peines qui seule tombe dans la conscience et oriente notre vie psychique tout entière (Th. Ribot).

LA CÉNESTHÉSIE ET LA KINESTHÉSIE

EFFETS DU RYTHME DYNAMOGÉNIQUE

On n'a pas oublié la « loi de diffusion » de Bain, d'après laquelle toute impression — et c'est par conséquent vrai de l'impression acoustique — tend à ébranler tous les organes du mouvement et jusqu'aux viscères eux-mêmes. La conscience reçoit connaissance de ces deux sortes de motricité, mais de manières différentes.

La conscience des mouvements viscéraux, autrement dit de la motricité interne, est vague, tout à fait globale, résumé d'innombrables sensations internes.

Cette conscience des états internes de l'organisme, que l'on appelle *cénesthésie*[1] n'est pas, à vrai dire, la connaissance des mouvements minus-

[1] La cénesthésie, ou coenesthésie (de κενός, creux du corps) est l'activité globale des viscères (cerveau, cœur, poumons, estomac, intestins, foie, rate, pancréas, etc.) considérée dans ses effets sur la conscience. L'activité des viscères étant de beaucoup la plus importante dans l'économie de l'organisme entier, c'est de la connaissance de ses variations que dépend ce qu'on nomme le « sentiment vital ». « Composition, quantité et distribution du sang, vivacité du sang, sécrétions plus ou moins abondantes des glandes, relâchement ou contraction des vaisseaux, rapidité ou difficulté de la respiration, cours normal ou anormal de la digestion,.... — toutes ces sensations vitales forment un chaos dont les nuances spéciales résultent du rôle prédominant joué par tel ou tel organe sans que pourtant la conscience sache expressément que telle est la source de douleur de l'impression » (Höffding). Le sentiment de plaisir ou de douleur étant, dans sa forme primitive, l'expression consciente du fonctionnement normal ou anormal de l'organisme, la cénesthésie donne en quelque sorte le ton à l'affectivité. Etre *heureux* ou *malheureux*, c'est avant tout éprouver des modifications *favorables* ou *défavorables* de la cénesthésie, modifications dépendant aussi bien de représentations, d'images (mentales) que d'excitations venues de l'extérieur. Sans cénesthésie pas d'« états d'âme », la conscience étant proprement l'effet des contrastes successifs de l'activité du cerveau, et cette activité étant elle-même (en grande partie du moins) une perpétuelle réaction aux excitations partant de la cénesthésie tout entière.

Les travaux de W. James, Lange, Sergi, Ribot, ont suffisamment montré comment les émotions, au lieu de commander la cénesthésie, sont au contraire la *conséquence psychique* des bouleversements de l'activité viscérale. Comme l'a dit Ribot, « ce n'est pas parce qu'on a une émotion qu'on a des palpitations,

cules, quoiqu'innombrables, qui s'accomplissent dans l'organisme à la suite de la sensation, mais la connaissance des conséquences générales de ces mouvements pour l'organisme : surexcitation de l'activité des organes et précipitation du courant sanguin. Les cénesthésies oscillent entre les deux pôles du plaisir et de la douleur selon les plus ou les moins de dynamogénie, selon les profits ou les pertes de l'organisme.

Ce que la cénesthésie enregistre du rythme dynamogénique.

La cénesthésie étant une conscience globale et vague, elle n'enregistre que la courbe générale, que le gros, pour ainsi dire, du rythme dynamogénique. Dans l'audition musicale, la cénesthésie n'enregistre que les contrastes saillants de ce rythme, les « brusques » augmentations ou diminutions d'intensité, de hauteur et de vitesse, les soudainetés ou les douceurs d'émission, et plus encore, peut-être, les dynamogénies spécifiques des accords et des timbres. Mais la cénesthésie reste incapable d'enregistrer toute la variété, toute la subtilité du rythme dynamogénique proprement dit; la cénesthésie reste sourde au détail et à la précision. En revanche, c'est par elle que la musique exerce ses effets les plus profonds et les plus universels. A ces effets viscéraux, aucun être humain n'échappe. Pour éprouver certains effets « d'entrailles » de la musique, point n'est besoin d'être mélomane, ni même intellectuellement civilisé; il suffit d'avoir des entrailles, et, surtout, une conductibilité nerveuse suffisante, afin que la diffusion des sensations sonores soit profonde et nombreuse [1]. Les personnes particulièrement émotives et les races septentrionales éprouvent, de la musique, principalement ses effets cénesthésiques. Ces effets étant d'ailleurs les plus universels, et les plus importants en somme pour nous puisqu'ils touchent notre sentiment vital, maîtres parmi les maîtres ont été proclamés ceux des musiciens qui ont su, par de grands contrastes dynamogéniques, atteindre le plus profondément la cénesthésie, cette « âme des entrailles ». Tel Beethoven.

Ce que la kinesthésie enregistre du rythme dynamogénique.

La cénesthésie n'enregistrant *que* les contrastes dynamogéniques, toutes les subtilités du rythme dynamogénique seraient vaines, si la conscience de la motricité des *organes moteurs* ne se chargeait d'y suppléer. Car

mais bien parce qu'on a des palpitations qu'on ressent de l'émotion ». Et notre vie est un incessant flux d'émotions, vives ou atténuées, conscientes ou subconscientes, selon la grandeur du contraste offert par les activités successives de la cénesthésie.

Ajoutons que l'activité cénesthésique dépend *à la fois* des dynamogénies venant de l'extérieur (sons et bruits, lumières et couleurs, odeurs, contacts, etc.) et de l'incessante activité cérébrale déterminée par l'imprévu des diffusions nerveuses dans les neurones.

[1] Si par exemple la voix humaine surpasse en émotivité tous les autres instruments de musique, c'est que l'organe auditif s'étant développé avant tout sous l'influence de la voix de l'espèce, les courants nerveux excités par le timbre humain se diffusent dans les neurones selon des voies assez systématisées pour faciliter beaucoup leur propagation jusqu'aux viscères, d'où sensations cénesthésiques, et « émotion ».

cette conscience de la motricité des organes moteurs, cette *kinesthésie*[1] n'est pas vague comme la cénesthésie. La kinesthésie apporte des faits de conscience beaucoup plus précis, parce que se rapportant à des mouvements beaucoup plus considérables et beaucoup moins nombreux. Elle est cependant d'un intérêt moins vital pour l'organisme, parce que les mouvements des organes moteurs occasionnent moins de changements généraux dans l'économie physiologique que les mouvements des viscères. Si la cénesthésie est l'âme des entrailles, la kinesthésie n'est après tout que « l'âme des gestes ».

La cénesthésie donne en quelque sorte le fond de l'émotion : la kinesthésie *caractérise* la cénesthésie. Nous allons voir comment.

Toute audition tendrait, d'après la loi précitée de Bain, à être suivie de mouvements de tout le système moteur. Or, ces mouvements ne sont pas toujours exécutés. Les mouvements sont exécutés réellement, quand ils ne sont pas arrêtés par des ordres contraires de la conscience. Tel est le cas chez les enfants et les sauvages inhabitués à inhiber leurs mouvements, ou encore des civilisés, dans la marche ou dans la danse commune ; et, plus complètement, dans la pantomime ou la danse expressive. Mais, chez l'adulte civilisé qui « écoute » de la musique, les mouvements qu'entraîne le rythme dynamogénique étant inhibés par des habitudes d'éducation et la tyrannie des convenances, ne s'exécutent pas : ne sont qu'imaginés.

Et d'autant mieux sentis, — parce que les mouvements n'ont pas transformé, en l'extériorisant, l'énergie nerveuse, et que le courant nerveux

[1] *Kinesthésie* (de κίνημα, mouvement), est l'activité musculaire considérée dans ses effets sur la conscience. Les sensations kinesthésiques, fournies « par la réunion de sensations tactiles de la peau et des membres et de sensations musculaires », collaborent avec le sentiment vital ou cénesthésique à la notion subjective du *moi*. « Dans tout mouvement des membres, les contacts, pressions et efforts musculaires se mélangent en un tout indistinct, rendu encore plus compliqué par la diversité des muscles qui interviennent à la fois, et cela avec des degrés divers de tension » (Höffding).

Toute vision de lignes, toute audition d'intervalles musicaux s'accompagne de sensations kinesthésiques. Ces sensations se rapportent à des mouvements musculaires tantôt réellement exécutés (comme dans le cas du lecteur qui remue les lèvres et prononce à son insu les mots qu'il lit), tantôt simplement *esquissés* (pareils à ceux du graphologue par intuition, qui reproduit en lui, pour les interpréter subjectivement, les mouvements de l'écriture qu'il examine, — ou encore les mouvements subconscients qui permettent au peintre d'interpréter — et non seulement de copier — la nature, alors qu'en face d'une personne, d'une montagne, d'un arbre, d'une maison, il ressent confusément en lui des attitudes qui, extériorisées sur sa toile, donneront à ces mêmes objets sa propre personnalité, c'est-à-dire les feront paraître voûtés ou élancés, étendus ou dressés comme lui-même s'est voûté, élancé, étendu, redressé en entrant en sympathie avec eux). Mentionnons d'autre part la sensation de contraction des muscles de l'œil pour suivre les lignes, pour les fixer dans l'espace (convergence binoculaire), — de contraction des muscles de la glotte pendant le « chant intérieur » qui accompagne subconsciemment l'audition mélodique). C'est probablement par l'entremise de ces multiples mouvements, *le plus souvent ignorés* parce que continuels, et dont chacun détermine une modification cérébrale particulière, que nous prendrions conscience de la grandeur, de la forme, du *rythme* de la ligne perçue par nos yeux, du dessin mélodique perçu par nos oreilles.

s'est propagé à l'intérieur du corps, provoquant l'émotion. Pour que la conscience sente affectivement les mouvements, il faut qu'ils ne soient qu'imaginés [1].

Nature de la motricité provoquée par la musique.

De quelle nature peuvent bien être les mouvements provoqués par le rythme dynamogénique des sensations sonores? Telle mélodie peut-elle susciter un geste, ou des gestes déterminés? Pouvez-vous dire qu'une phrase musicale donnée vous fait lever les bras, *ou* incliner la tête, *ou* plier les reins? Non; mais vous pourrez dire que tel passage tend toute votre musculature, vous soulève tout entier; que tel autre vous abaisse; tel autre vous fait trembler; tel encore vous agite; et tel enfin vous détend. Qu'expriment ces verbes à l'aide desquels peuvent être caractérisés les effets moteurs du rythme dynamogénique? *Ces verbes expriment des degrés de tension motrice.*

La musique ne peut susciter tel ou tel geste particulier, mais seulement des « motricités générales », qui ne diffèrent l'une de l'autre que par leur *degré de tension.*

Ces motricités générales à différents degrés de tension, c'est ce qu'on appelle vulgairement *les attitudes.*

Le rythme dynamogénique n'entraîne donc pas une série de gestes particuliers, mais une série d'attitudes, réalisées ou seulement imaginées selon les cas, imaginées le plus souvent s'il s'agit d'un auditeur adulte et civilisé. On peut dire que lorsqu'on écoute une symphonie on exécute imaginativement, c'est-à-dire à l'état naissant, une gymnastique infiniment variée et compliquée, dont la conscience n'enregistre que les totaux, le jeu des attitudes —, et encore ne les enregistre que sous leur aspect émotionnel. En effet, *le jeu des attitudes,* lorsqu'il n'est qu'imaginé, *la conscience ne le perçoit pas sous espèce de mouvement, mais sous espèce d'émotion* [2].

Non pas sous forme d'émotion vague comme cela a lieu pour la cénesthésie; mais sous forme d'émotion passablement caractérisée, c'est-à-dire de « sentiment » — dénué de tout coefficient intellectuel — (ces émotions étant le corrélatif psychologique d'attitudes physiques) [3].

Si nous examinons de près les états émotionnels que peut éveiller la musique, nous verrons qu'ils ne sont pas, comme on le croit générale-

[1] La psychologie contemporaine admet qu'une *image* motrice serait l'esquisse d'un mouvement véritable, ce dernier étant, au moment de l'exécution, paralysé par le « pouvoir d'arrêt des tendances ». C'est le « *mouvement à l'état naissant* » de Ribot.

[2] Voir Th. Ribot, *Le rôle latent des images motrices* (*Revue de philosophie,* mars 1912).

[3] Schneider a montré comment tous les mouvements ne sont que des différenciations des mouvements primordiaux d'extension et de contraction, que psychologiquement on pourrait appeler « mouvement d'approche » et « mouvement de fuite »; expression motrice du désir de prolonger ou renouveler un contact profitable, et d'interrompre un contact nuisible; point de départ de l'orientation psychique dans les sens appétence et aversion, sympathie et antipathie.

En partant de ce point dans l'étude de la physio-psychologie, on assiste à une différenciation des

ment, des « sentiments » ou des émotions dans le sens ordinaire du mot, mais seulement des degrés de tension émotionnelle sans coefficient intellectuel.

En effet, peut-on dire qu'un morceau de musique sans texte soit capable d'éveiller dans la conscience de l'auditeur des sentiments déterminés de peur, de colère, de sympathie ou d'amour ? Non, car ces sentiments, quoique très simples, sont pourtant compliqués de *coefficient intellectuel*, c'est-à-dire provoqués par des « événements » réels ou imaginés. Or, la musique sans texte est totalement incapable de signifier l'événement même le plus simple (les signaux sonores et les bruits ou sons imités exceptés). Et pour l'excellente raison qu'*elle est elle-même l'événement*, un événement moteur, un complexus de mouvements ondulatoires de l'atmosphère.

Un morceau de musique est pour l'auditeur une série d'événements moteurs que la conscience perçoit d'une part comme une série de sonorités et d'autre part comme une série d'états émotionnels, dénués de coefficient intellectuel.

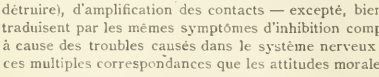
Les sonorités sont irréductibles aux qualités que la conscience prête aux perceptions des autres sens : couleurs, formes, parfums ou goûts. Les états émotionnels provoqués par la musique sont, au contraire, en une certaine mesure réductibles ou tout au moins comparables à des états émotionnels de toute provenance. *L'émotion peut par conséquent servir de lien d'association entre l'événement musical et des événements d'autres ordres* [1].

sentiments en tous points parallèle à celle des mouvements, si bien qu'on peut, à chaque moment de l'évolution physio-psychologique, considérer *un* groupe de mouvements musculaires et *un* sentiment déterminés comme formant un couple indissoluble.

Un sentiment très complexe comme la jalousie, et qui comporte à la fois des sentiments de *comparaison* (entre le rival et soi-même), d'*agression* (contre le rival), de *convoitise* (de l'objet désiré), d'*aversion* (pour le rival), de *renoncement momentané* (à l'objet convoité), etc., sera réductible, abstraction faite de tout élément dynamogénique purement affectif, à des mouvements réels ou virtuels d'extension et de contraction alternatifs (pour comparer ou *mesurer*), à des mouvements d'approche (pour appréhender le rival, le paralyser, le détruire), à d'autres mouvements d'approche (convoitise, désir de posséder l'objet désiré), mouvements en contradiction motrice avec des mouvements de recul ou d'éloignement (aversion, mépris du rival), des mouvements d'arrêt (abstention momentanée de contact avec l'objet désiré), etc., tous ces mouvements s'étant différenciés et organisés en groupes systématisés au cours de l'évolution de l'individu ou de l'espèce.

Le sentiment paraîtra d'autant plus primordial que les éléments moteurs observés seront orientés dans un sens plus unilatéral. La peur maxima sera la conversion psychologique de tous les gestes de fuite, de contraction, de soustraction aux contacts de l'ambiance. Dans la colère maxima ce seront, au contraire, tous les gestes d'approche, de préhension, d'extension musculaire (pour déchirer, écraser, détruire), d'amplification des contacts — excepté, bien entendu, quand la peur et la colère maxima se traduisent par les mêmes symptômes d'inhibition complète, d'immobilité, de contracture (probablement à cause des troubles causés dans le système nerveux par une dynamogénie trop excessive). C'est par ces multiples correspondances que les attitudes morales et physiques réagissent l'une sur l'autre.

[1] C'est probablement par l'intermédiaire du degré de tension motrice que s'établissent les prétendues associations entre sensations d'ordre différent. Lorsque Wagner (spécialement visuel et pour qui toute mélodie est une « forme » plastique) crée le « motif de l'anneau du Nibelung » *(Ex. 6)*, il *semble* orienté dans sa kinesthésie vocale par



Ex 6.

Mais il ne faudrait pas en conclure qu'on soit en droit de les identifier et d'attribuer à l'événement musical la signification intellectuelle d'un événement d'un autre ordre.

L'événement musical, qui est un événement moteur d'une certaine sorte, ne peut avoir pour la conscience, outre sa signification sonore, qu'une signification émotionnelle.

Et ces significations émotionnelles étant, comme nous l'avons vu par l'examen du rythme dynamogénique, d'une variété quasi infinie, le langage humain se trouve absolument impuissant à les traduire. Tout au plus réussit-il à désigner très approximativement ces états émotionnels, *et encore n'est-ce qu'en leur donnant faussement des noms de sentiments comportant un coefficient intellectuel.*

Si la kinesthésie caractérise la cénesthésie, elle ne la caractérise que purement *émotionnellement*. Sur le fond émotionnel de la cénesthésie jouent les tensions émotionnelles correspondantes aux kinesthésies.

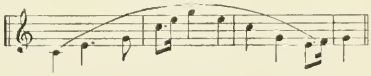
Concluons donc que *le rythme dynamogénique provoque, d'une part, un rythme de modifications organiques enregistrées par la conscience sous espèces de plaisir ou de douleur, et d'autre part et en même temps un rythme d'attitudes motrices enregistrées par la conscience sous espèces d'émotions caractérisées.*

Ainsi, sur une trame de plaisir et de douleur, la musique brode des émotions de dessins divers et de nuances infinies.

* * *

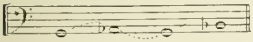
La série d'exemples qui suit facilitera la compréhension de la correspondance du rythme dynamogénique global avec le rythme moteur (kinesthésique) et le rythme émotionnel (cénesthésique) corrélatif.

la kinesthésie oculaire. Cette série de tierces descend puis remonte à la hauteur initiale (*fa, la*) comme l'œil qui, partant du haut de l'anneau, s'abaisse et remonte en en suivant le contour jusqu'au point de départ. (Les tierces parallèles figurent les deux bords de l'anneau.)



Ex. 7.

Dans le « motif de l'arc-en-ciel » *(Ex. 7)* où la mélodie monte et redescend, ou encore dans le « motif du dragon » *(Ex. 8)*, où l'image d'ondulations reptiliennes suggère à Wagner de lentes oscillations du dessin mélodique, on pourrait également penser que la forme sonore est le produit d'une association avec la forme de mouvement. (Dans l'association kinesthésique concernant le « motif de l'anneau », par exemple, le mouvement descendant puis ascendant des yeux « s'associerait » au mouvement correspondant des muscles extra-laryngés présent dans la phonation subconsciente qui guide la création mélodique.)



Ex. 8.

A notre avis, il ne s'agit pas d'association, mais d'une double expression de la même tension motrice. L'image visuelle et l'image sonore de l'anneau (et il en est de même pour l'arc-en-ciel et le dragon) ont surgi en même temps dans le cerveau de Wagner parce que faisant partie toutes deux d'une seule et même série d'attitudes motrices, d'une certaine série de tensions motrices résultant d'une certaine émotion.

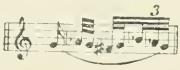
Exemple	Rythme dynamog.	Rythme moteur	Rythme émotionnel
WAGNER, *Tristan.*	Contrastes extrêmes d'intensité, d'excitation et de dépression.	Alternances brusques d'attitudes, de tensions maximas et minimas.	*Exaltations extrêmes, alternant brusquement avec des dépressions profondes* = passion [1].
BEETHOVEN, *Sonate op. 31 n° 2 en ré mineur*, (1er mouvement).	Petites vagues dynamogéniques précipitées.	Attitudes de tension modérée, mais changeant vite et sans cesse = agitation motrice.	*Exaltations et dépressions faibles, mais se remplaçant très rapidement* = inquiétude.
SCHUBERT, *Impromptu la♭*	Petite dynamogénie augmentant et diminuant très graduellement.	Attitudes de tension moyenne passant très doucement l'une dans l'autre.	*Flux d'émotions douces se fondant l'une dans l'autre* = douceur et abandon.
CHOPIN, *Marche funèbre.*	Dynamogénies puissantes et lentes, mais allant chaque fois à l'intensité maxima.	Tensions extrêmes, lentes, suivies de détentes profondes.	*Tensions émotionnelles très grandes se formant lentement et suivies de dépressions profondes* = tristesse tragique.
BEETHOVEN, *Fin de la IXe Symphonie.*	Dynamogénies très puissantes, continues, superposées de dynamogénies précipitées à haute tension.	Attitudes de grande tension, mais continues, contrariées par des motricités précipitées.	*Tensions émotionnelles grandes, mais très stables, plus agitation* = exaltation sereine, *plus* inquiétude = « sentiment religieux ».
WAGNER, *Prélude de Parsifal.*	Dynamogénies puissantes mais très continues, superposées de petites dynamogénies très lentes et graduelles.	Attitudes de très puissante tension mais très stables, motricités de très petite tension mais très lentes.	*Tensions émotionnelles puissantes mais extrêmement stables, compliquées d'un flux d'émotions douces* = sentiment de l'ineffable, *plus* douceur tendre = sentiment mystique.
MOZART, *Sonate en fa majeur.*	Dynamogénies de force et de fréquence moyenne, dénuées de brusquerie.	Séries d'attitudes de tension moyenne se succédant avec une rapidité moyenne sans changements brusques.	*Séries d'émotions moyennes se succédant sans heurts et sans précipitation* = contentement légèrement exalté.

[1] Ces vocables : passion, inquiétude, sentiment du mystère, etc., sont pris ici dans leur sens le plus affectif. Nous aurions préféré les laisser de côté, car ils ne sont que l'impuissante traduction intellectuelle d'indicibles états émotionnels.

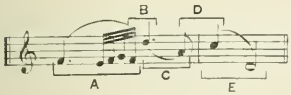
Les exemples précédents, très généraux, n'ayant fait l'objet que d'une analyse tout à fait en gros, nous y joignons, sous forme de commentaire tout subjectif, l'analyse plus détaillée d'un court fragment mélodique.

Soit le motif que Wagner emploie pour personnifier Brunehilde (*Crépuscule des Dieux*), la vierge jadis farouche et guerrière devenue la femme tendre et passionnée.

Dans cette phrase souple et mouvementée, dont les « cris » contrastent très fortement, nous trouvons une série de dynamogénies qui provoquent leurs émotions correspondantes. Le groupe A *(Ex. 10)* (écho atténué d'un motif présent dans le IIe acte de la *Walkyrie*, « motif de l'irritation ») *(Ex. 9)* avec son mouvement oscillant suscite l'hésitation, la lutte de deux tendances contradictoires ; le groupe B est une soudaine extension musculaire, un grand geste qui prend, s'empare, domine — et éveille les sentiments correspondants de domination, de fierté, de supériorité agressive. La prolongation rythmique du *ré* suggère une indécision ; l'action reste en suspens. Le groupe C nous montre un revirement : le saut descendant suggère un relâchement musculaire pouvant entraîner l'image de sentiments d'humilité, de condescendance. A la Walkyrie agressive se superpose l'amante toute possédée par son amour. Le groupe D devient alors le symbole du contrecoup psychologique plus ou moins à prévoir ; il est l'indice de l'irritation consécutive à l'appauvrissement précédent, l'indice d'une nouvelle dynamogénie. Ce nouvel élan, à brusque soubresaut, est un symptôme de la passion qu'on suppose se déchaîner dans l'âme ardente de l'héroïne. Ce feu consume bientôt les dernières velléités agressives de l'amazone, et le groupe E, qui suggère un relâchement complet de la tension musculaire, révèlerait une Brunehilde prête à tous les sacrifices, tombant enfin aux pieds de celui « qu'elle aima dès avant sa naissance », s'abandonnant sans retour.



Ex. 9.



Ex. 10.

Dans ce fragment, qui n'est qu'une mélodie, quel fourmillement d'impressions subjectives dues aux réactions kiné-cénesthésiques ; irritation, orgueil, indécision, humilité, passion amoureuse, abandon, tout cela se succède si rapidement dans le court motif, que l'auditeur subit tous ces sentiments en quelque sorte simultanément. Joignez-y les nombreuses réactions céné-kinesthésiques des harmonies, des positions et des attitudes des accords (dont nous ne tenons pas compte pour ne pas compliquer cette analyse), et l'on aura les principaux éléments moteurs de l'émotion toute spéciale très complexe du « motif de Brunehilde ».

LES EFFETS INTELLECTUELS

DU

RYTHME ÉMOTIONNEL

Le rythme émotionnel est l'aboutissement dans la conscience, le résumé d'innombrables réactions kiné-cénesthésiques qui, elles, sont subconscientes. Mais, n'oublions pas que le rythme émotionnel n'atteint si vivement la conscience que parce qu'il est le résultat de tout un travail physiologique intéressant profondément la vie de l'organisme.

C'est parce qu'elle s'adresse directement à l'être physique, et que ses effets psychologiques ne sont que des reflets de ces effets physiques, que la musique a sur les êtres un pouvoir beaucoup plus profond que tout autre art.

Ce qui fait la force de la musique, c'est qu'elle peut atteindre l'être sans passer par l'intelligence ; elle n'exige ni concept ni idée pour être comprise. La poésie ne peut se passer de concepts, ou tout au moins d'images ; la peinture ne s'est pas, jusqu'à présent, passée de sujet, c'est-à-dire d'un ensemble d'images. La musique n'a pas besoin d'éveiller des images ni des idées, ni même des sentiments à coefficient intellectuel. On a dit que la musique était le langage des émotions. Langage est bien trop peu dire. La musique *est* un ensemble de facteurs d'émotions, une véritable source d'émotions.

Subjectivité de ces effets.

Pourtant, la musique atteint l'intelligence. Elle éveille tout un monde de sentiments, d'images et d'idées, mais ce n'est que *par surcroît*, en quelque sorte, sans nécessité, *sans détermination*.

En effet, le rythme moteur-émotionnel ne reste pas sans écho dans la conscience, mais y éveille des images, des sentiments et des idées qui y sont habituellement associés à des états moteurs et affectifs donnés. Ces associations peuvent être très riches et très nombreuses et des plus diverses. Mais elles varient considérablement d'individu à individu, et chez le même individu, de moment à moment. On peut donc dire que le travail

d'association consécutif au rythme émotionnel est absolument *subjectif*. La musique est impuissante à *déterminer* ce travail. C'est pour cela que la musique, affirmons-le hardiment, ne peut exprimer aucune image ni aucune idée ; elle ne peut que les éveiller en général, sans pouvoir déterminer leur nature. D'ailleurs, les véritables musiciens sont tous d'accord pour affirmer que la musique ne présente rien de déterminé. Une symphonie signifie, intellectuellement — et même sentimentalement dans la mesure où un sentiment est chargé de coefficients intellectuels — tout ce qu'on voudra, ou, pour mieux dire, tout ce que chacun imaginera et pensera en écoutant cette symphonie. Une symphonie est une série d'états émotionnels et moteurs ; c'est ainsi qu'elle est donnée par le compositeur. Quant aux associations, on peut dire qu'elle les contient toutes, puisqu'elle n'en détermine nécessairement aucune. L'effet objectif général d'une symphonie est dynamogène-moteur-affectif. L'auditeur y ajoutera toutes les associations possibles ; — ce ne sera plus l'œuvre du compositeur, mais l'œuvre de l'auditeur.

Evidemment, dans le cerveau du compositeur, le rythme kinesthésico-dynamogénique a été suscité par certains états mentaux, mais de ces états mentaux *le compositeur n'a pu faire passer dans son œuvre que les éléments moteurs*, car ce sont les seuls conversibles en vibrations et par conséquent transmissibles par la sonorité.

A moins de coïncidence purement fortuite, les états mentaux de l'auditeur ne correspondent donc nullement aux états mentaux du compositeur.

Les émotions *seules* se correspondent. L'auditeur peut **re-sentir** ce que le compositeur a senti, à des nuances près, mais il ne peut **re-penser** en aucune manière ce que le compositeur a pensé. (Tout au plus peut-il, dans la musique à programme, « canaliser » ses associations dans un sens plus ou moins parallèle à celui indiqué par le compositeur.)

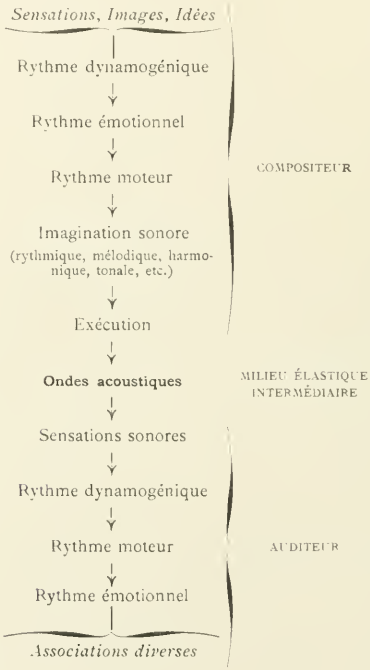
La musique, infiniment plus puissante que les autres arts sur le terrain émotionnel, est obligée d'abandonner la partie lorsqu'il s'agit d'atteindre l'intelligence. Dans cette sphère (si l'on excepte l'élément architectonique qui régit les lois de la tonalité et ressortit exclusivement à la fonction acoustique du phénomène musical), la musique ne donne lieu qu'à des associations sans lien, qu'à de vagues rêveries. Ne déplorons pas cette impuissance. La musique règne sur le monde intérieur [1] et ne ferait que perdre au contact immédiat des idées, qui gardent toujours, quoi qu'en ait dit Platon, un relent de réalité.

[1] Parmi les travaux parus sur les rapports de la musique avec la vie intérieure, nous devons citer ici l'étude philosophique de A. Bazaillas (*Musique et Inconscience*, Alcan), dont les intuitions ont plus d'une fois orienté nos recherches.

* * *

Pour faciliter au lecteur la compréhension des correspondances psycho-physiologiques dont nous avons parlé dans les quelques chapitres qui précèdent, nous les remémorons en un tableau où on pourra suivre les transformations du phénomène « musical » à partir de sa source dans le compositeur et jusqu'à ses effets ultimes dans l'auditeur.

Schéma du phénomène musical.



LA DYNAMOGÉNIE ET LE GESTE VOCAL

Dans les chapitres précédents, nous avons considéré la dynamogénie, la motricité et l'affectivité surtout en tant qu'*effets* de la sonorité — sur l'auditeur. Nous avons cependant indiqué en passant que les mêmes phénomènes se produisent chez le compositeur, mais de telle sorte qu'ils n'y sont plus les effets mais les *causes* de la sonorité. Sollicité par des événements réels ou imaginés, le musicien éprouve une série dynamogénique qui provoque une série affective, laquelle se convertissant en série motrice s'extériorise en série sonore. Tel est sans doute, dans ses grandes lignes, le processus de la création musicale. Nous n'y insisterons pas, tellement ce « mystère » de la création artistique nous paraît subtil, différant selon les individus, rebelle à toute généralisation, peu susceptible d'être l'objet de la psychologie générale. Pourtant, si à ce propos nous renonçons à toute généralisation, le « mystère » nous paraît beaucoup moins mystérieux dès qu'il s'agit de cas particuliers, et nous essayerons, au cours de ce livre, de pénétrer autant que faire se peut le mystère individuel de chaque créateur.

Mais s'il est malaisé de généraliser au sujet de la création proprement musicale, c'est-à-dire d'une création sonore fort complexe, il n'est peut être pas inutile de considérer le rôle que jouent la dynamogénie, l'affectivité et la motricité dans la création sonore simple qui fut la plus primitive — et qui est aujourd'hui un acte banal, automatique, ayant depuis longtemps perdu tout caractère artistique. Nous voulons parler de l'*acte phonateur*, de la voix, du cri.

Le cri, réflexe préventif.

Dans les émotions violentes, où la dynamogénie est brusque, le cri jaillit spontanément. Cri que Bilroth considérait comme un préventif de l'anémie cérébrale[1], parce qu'il active les fonctions respiratoires et met en meilleur contact avec l'air le sang artériel des organes pulmonaires, d'où augmentation de l'activité du cœur, de la circulation du sang, et irrigation plus riche du cerveau.

[1] Rappelons que la douleur est toujours accompagnée d'un ralentissement de la circulation — d'où anémie cérébrale.

Lorsque la dynamogénie, quoique puissante encore, ne comporte pas de trop brusques contrastes, le cri se réduit au chant[1] ou à la parole articulée.

Le chant et la parole sont, comme le cri, mais d'une manière bien plus différenciée, des soupapes motrices, des moyens de « répandre en paroles » ou en vocalises des énergies superflues. Mais comme la parole a revêtu désormais un sens correspondant à des idées ou à des images déterminées, il est difficile de « se répandre en paroles » à toute occasion. Le chant, n'ayant pas de signification définie, est par contre un moyen d'épanchement très facile.

Ce moyen, à la portée de tous, est une écluse naturelle au trop plein momentané de l'énergie. La cuisinière qui chante en frottant ses casseroles, l'ouvrier qui fredonne en poussant son rabot, l'écolier qui siffle en rentrant de l'école, expriment, chacun à sa manière et pour des motifs différents, une dynamogénie suscitée par les émotions diverses qui les agitent, renouvelant ainsi le geste inconsciemment libérateur auquel se laissèrent sans doute aller les improvisateurs de la préhistoire.

Lorsqu'elle ne dépasse pas les limites de l'organisme, la dynamogénie est la grande inspiratrice. Si l'amour peut inspirer aux hommes et aux oiseaux leurs plus beaux chants, c'est que l'amour est un des plus puissants états dynamogènes. Si les oiseaux et les hommes chantent, en moyenne, plus spontanément le matin qu'au milieu du jour, c'est que, frais et dispos, plus riches en dynamogénie, excités par le contraste entre la lumière chaude du soleil et l'ombre froide de la nuit, ils ont plus de mouvements à dépenser.

* * *

Le cri, geste vocal.

Tout mouvement du corps, tout passage d'une attitude à une autre est un geste. Ce geste, lorsqu'il est produit par l'appareil vocal, donne au cri une empreinte sonore. C'est pourquoi on a pu définir l'intonation de la voix « un geste vocal ».

Le rythme dynamogénique, en déterminant la forme des kinesthésies générales, détermine par conséquent aussi celle de la phonation, qui n'en est qu'un cas particulier.

Le larynx, composé de muscles d'une très grande souplesse, permet, par la multiplicité de ses mouvements, de

Les deux cordes vocales (coupe verticale du larynx).

[1] Remarquons ici que le chant n'est pas nécessairement « euphonique ». Les qualités harmoniques qui pour nous font le prix de sa justesse acoustique sont un élément intellectuel supérieur *surajouté* à d'autres éléments plus primitifs. Le chant de beaucoup de sauvages, de même que celui de la plupart des oiseaux, ignore les principes phonesthétiques de la mélodie des civilisés. Et dans celle-ci que de nuances encore depuis l'incohérente ébauche esquissée par un gosier inculte jusqu'aux étourdissantes vocalises d'une *prima dona*.

moduler la voix selon les moindres variations du tonus affectif. Par la tension plus ou moins grande des deux cordes vocales, sorte de replis qui, éloignés l'un de l'autre pendant la respiration, se rapprochent pour produire les sons et sont mis en vibration par l'expiration de l'air, le larynx donne à la voix sa hauteur, pendant que la force de l'expiration lui donne son volume. (Le timbre est déterminé par la forme des cavités de résonance, bouche, nez, sinus, etc.)

Les cordes vocales éloignées pour la respiration ; (coupe horizontale du larynx, vue plongeante).

Les cordes vocales rapprochées pour la phonation.

La souplesse du larynx permet à la voix d'exprimer avec une étonnante perfection les multiples variations de l'émotion. La hauteur et le volume de la voix étant le résultat des diverses tensions musculaires de la glotte, le moindre cri est un indice exact de l'état de l'affectivité. Par la puissance de phonation comme par la hauteur d'émission, il indique le degré de la dynamogénie, l'innervation croissante contractant plus violemment la cage thoracique et durcissant les cordes vocales. La grandeur du déplacement vocal indique le degré de la variation dynamogénique. (Spencer avait déjà remarqué que, pour appeler sa domestique lorsqu'elle ne répondait pas, il élevait la voix chaque fois davantage, et que son cri, qui d'abord embrassait une tierce descendante, embrassait ensuite une quarte, une quinte, une sixte et ainsi de suite, la note de départ étant chaque fois plus aigüe.)

Le « geste vocal » est donc un traducteur important de l'affectivité. Il en est même *le plus complet*, le plus adéquat, car aucun autre geste ne serait capable d'exprimer *à la fois* un aussi grand nombre de tendances. Prenons un seul exemple, suffisamment complexe, celui de l'exclamation *ah !*, que nous supposerons poussée dans un « sens légèrement ironique, à la fois admirateur et méprisant, tempéré encore d'une certaine bienveillance » :

L'émission, dans le registre *moyen*, décèlera une ardeur admirative tempérée. Le très léger *decrescendo* sera une réticence (mépris), apportée à la direction *ascendante* du cri (ironie, agression naissante). L'*intervalle* ascendant parcouru, tierce ou quarte au maximum, indiquera le degré de variation dynamogénique que suscite l'étonnement ressenti. La *durée* (tranquillité du cri) dénotera une relative bienveillance (agression peu manifeste). Enfin, le timbre imperceptiblement *métallique*, commencement de la rudesse, dévoilera la part de passion (exaspération) propre à l'ironie.

Cet exemple permet de voir la subtilité d'expression dont le cri le plus court est capable. Or, dans toute inflexion vocale un peu étendue, il y a toujours plusieurs cris coordonnés : de même dans le chant, dans la déclamation, dans le langage articulé. Toute série de sons spontanément émis

par un gosier humain contient *tous* les éléments expressifs qui font la force émotive du *melos* musical.

Abstraction faite des exigences métriques et harmoniques plus particulières aux musiques civilisées, *la musique est une mimique sonore, extrêmement complexe et exacte, des émotions.*

Retenons donc que toute mélodie est, *avant tout*, une série de gestes vocaux, une mimique sonore du rythme dynamogénique du compositeur. C'est pourquoi la mélodie est l'élément musical le plus directement émouvant.

PREMIERS ESSAIS D'ESTHÉTISATION

Si l'homme, au lieu d'être un « animal social », avait été un être solitaire, le mélos émouvant, non stylisé, aurait suffi à l'expression de ses émotions individuelles. Obéissant au rythme dynamogénique du moment et ignorant de toute règle d'art, il eût, à chaque instant de son chant, créé le « mélos » mimant avec une intégrale sincérité les jeux douloureux ou joyeux de son âme. Ce lyrique solitaire n'a sans doute jamais existé. Mais eût-il existé, il est fort probable que sa spontanéité créatrice se fût altérée au contact des imitateurs — ses semblables. Chez les primitifs, si imitatifs, le soliste devenait vite un maître et bientôt un coryphée.

La musique primitive fut — c'est plus que probable — comme toute la vie primitive, plutôt sociale. Or, à faire « de la musique » ensemble — même si au début ce n'était qu'un inextricable tintamarre — il devait peu à peu et automatiquement s'établir une sorte d'accord musculaire dans la production et la succession des sonorités. C'est ainsi, sans doute, que de la cacophonie même des orchestres et des chœurs primitifs surgirent les premiers essais de stylisation, de proportionalisation.

Les rythmes dynamogéniques de chaque individu s'amalgamant en un rythme dynamogénique social, des moyennes se dégagèrent qui devinrent des proportions faisant loi. Tout d'abord, vraisemblablement, la mesure : division des sons dans le temps, facilement réglable par une alternance de mouvements. Puis, beaucoup plus tard et dans une phase de civilisation bien plus avancée et que bien des peuples n'ont jamais atteint, ce fut le choix de certains sons parmi toute une foule de sons, selon des rapports proportionnels, ces sons devenant les éléments exclusifs de toute sonorité.

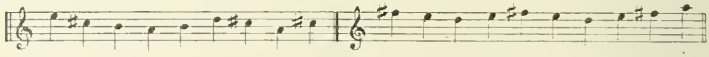
La métrique, moyenne des kinesthésies, — toutes réductibles à l'alternance d'une extension et d'une contraction (d'où notion subjective de temps *fort* et temps *faible* opposés l'un à l'autre) — est sortie de la marche, de la danse, ainsi que de tout mouvement généralement collectif (rame, traction en commun, etc.) susceptible de *s'allier* à la vocalisation.

Quant aux intervalles sonores fixes, c'est fort probable qu'ils furent

suggérés par les sons partiels du timbre. Cette série de sons, à l'étude de laquelle est consacrée la seconde partie des présents *Préliminaires*, a pu être intuitivement pressentie comme aussi découverte par l'analyse scientifique. Les oreilles qui perçoivent l'octave et la quinte harmonique d'un son émis ne sont pas très rares ; or, la quinte, nous le verrons, suffit à l'élaboration de la gamme pentaphone, la plus antique de toutes.

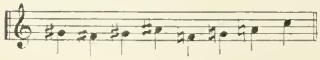
L'intuition des intervalles harmoniques les plus saillants dans le timbre doit être très suffisante pour expliquer la genèse de certaines trouvailles mélodiques, à tel point même que les oiseaux chanteurs, subissant comme nous les lois de la série harmonique naturelle, vocalisent par quintes, quartes, tierces, accords parfaits, de septième, de neuvième, avec une précision qui ne laisse pas de place à l'hypothèse d'une simple et fortuite coïncidence. Chez le merle ou le coucou, par exemple, certains intervalles fort justes et fréquemment répétés sont certainement voulus.

Cette intuition toute spontanée fut-elle l'unique point de départ de la stylisation harmonique ? Rien ne force à le croire, car les hommes eurent de tout temps l'occasion de comparer entr'eux les divers intervalles sonores nés du hasard et le loisir de remarquer ceux auxquels leurs habitudes psychologiques s'adaptaient le plus aisément. On peut en outre supposer que, parmi les divers intervalles fournis par les séries de tuyaux sonores assemblés dans divers instruments primitifs, il se soit tout naturellement imposé une sélection, les intervalles les plus consonnants (ceux qui surmènent le moins l'organe auditif) étant reproduits de préférence aux autres. Deux groupes de flûtes primitives, actuellement au British Museum, produisent, quand on y souffle avec force, les successions suivantes [1] :

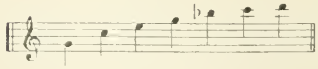


Ex. 11.

Une syrinx rapportée de l'île Tonga donne la série [1] (*Ex. 12*) :



Ex. 12.



Ex. 13.

Un long tube, comme le cor des Alpes (ou ses analogues exotiques, la trompe malabare par exemple), donne spontanément une série harmonique élevée qui est probablement l'origine des *jodels* montagnards (*Ex. 13*).

La tige du bambou constitue un xylophone naturel : en en frappant les entre-nœuds, dont les capacités sont en ordre régulièrement décroissant de la base au sommet de la plante, on obtient une série d'intervalles tantôt diatoniques,

[1] Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*. Flammarion.

tantôt semi-diatoniques. Ce fait a pu jouer un rôle dans la genèse du système musical de certains peuples [1].

L'euphonie du chant de certains oiseaux a, d'autre part, suscité l'imitation humaine, vocale ou instrumentale. (Rappelons ici le rôle joué par les formules sonores du merle, du loriot, de la fauvette, de la caille, du coucou dans l'œuvre de Beethoven.)

L'invention des instruments à cordes a pu, de son côté, permettre de nombreuses recherches sur la consonance et la dissonance.

Une fois les hommes en possession d'instruments de musique, l'évolution du sens harmonique fut assurée, les intervalles les plus agréables ayant pu se fixer définitivement, et servir de modèles ou de soutiens à la voix humaine. Ces premiers instruments « musicaux » furent-ils construits selon des données scientifiques, ou des contingences fortuites les mirent-ils aux mains des créateurs? L'histoire est, à ce sujet, muette. Il est fort probable que ces deux origines ont pu coexister, bien que le hasard, ce grand instigateur des découvertes, ait dû jouer tout d'abord un rôle prépondérant.

Les légendes antiques, chose curieuse, s'accordent à voir l'origine du premier instrument à cordes dans les tendons qui seraient restés fixés aux bords de la carapace d'une tortue morte. Pour les Egyptiens, c'est Hermès qui l'aurait trouvée sur le sable du rivage et apportée au peuple; pour les Chinois, ce serait Fou-hi, et l'instrument serait devenu le *kin* national; pour les Hindous, ce serait le fils de Bouddha, Narèda, et l'instrument serait devenu la *vîna :* pour les Grecs, ce serait Hercule, et l'instrument serait devenu la lyre.

Le calcul scientifique, qui de bonne heure fleurit chez les peuplades semi-civilisées de l'Orient et permit à l'astronomie chaldéenne de s'édifier, dut agir d'autre part sur la détermination des intervalles et contribuer à établir une tradition des harmoniques. Bien des siècles avant les calculs des Pythagoriciens sur le monocorde, les Hindous et les Chinois avaient déterminé scientifiquement les rapports des sons de la gamme diatonique — et même de la gamme chromatique. L'échelle sonore chinoise était conservée dans un des temples du palais impérial, et l'on avait fondu une série de cloches correspondant à chacun de ses sons. On eut aussi des séries de pierres sonnantes telles qu'on en rencontre sur les hauts plateaux de l'Asie centrale, et destinées à servir d'étalon sonore pour les intervalles de la gamme chromatique.

* * *

Qu'il nous soit permis de clore ces quelques considérations sur la genèse de l'esthétisation musicale par une très ancienne légende chinoise, qui nous

[1] Gouget, *Histoire musicale de la main.* Fischbacher.

rappelle la part que prit la recherche scientifique à l'établissement de l'esthétique sonore, à l'établissement de la *phonesthétique*.

Deux mille six cents ans avant notre ère, Hoang-Ti, désireux de rallier tous les peuples soumis à sa domination, ordonna à Ling-Lun (habile à connaître les différences) de travailler à régler la musique.

Ling-Lun se transporta vers une haute montagne au nord de laquelle croissaient des bambous d'une très belle venue, prit un de ces bambous, le coupa entre deux nœuds, en ôta la moelle, souffla dans le tuyau, et en fit sortir un son qui n'était ni plus haut ni plus bas que celui qu'il prenait lui-même lorsqu'il parlait sans aucune passion. Ce premier son devint le son fondamental.

Tout à coup, l'oiseau fabuleux, le Foung-hoang, accompagné de sa famille, vint se percher sur un arbre voisin ; le mâle donna six sons différents [1], et la femelle six autres sons. Ainsi furent déterminés les 12 sons chromatiques de la gamme chinoise.

Ling-Lun compta douze roseaux qu'il accorda avec les douze sons donnés par le chant des deux oiseaux, et s'en retourna vers l'empereur ; et après avoir fait sonner ses tuyaux l'un après l'autre, en présence de tous les sages de la cour, il reçut les applaudissements que méritait sa sublime découverte. » (Amiot.)

[1] Etait-ce l'*Euphonia musica* des Indes, qui fait entendre les sept notes de la gamme ?

PRÉLIMINAIRES

PHONESTHÉTIQUES

I. LES SONS HARMONIQUES

La voix est l'instrument sonore le plus riche en « timbre », c'est-à dire en sons partiels distincts qui se fondent en une perception sonore unique. Cette série de sons partiels — ou harmoniques — étant toujours présente dans la voix qui crie, parle ou chante, c'est nécessairement dans les plus prépondérants de ces éléments harmoniques que l'oreille a dû puiser les éléments fondamentaux de la phonesthétique — de l'esthétique sonore.

De plus, la voix humaine étant la plus sympathique à l'oreille humaine, les sons composant son timbre étant pour elle les plus perceptibles, c'est en définitive sur le modèle des sons partiels dont résulte le timbre humain que se sont intuitivement systématisés les divers intervalles musicaux.

Nous avons dit par ailleurs que, s'il en est ainsi, c'est parce que l'oreille s'est développée surtout sous l'influence de la voix de l'espèce.

D'ailleurs, les corps élastiques, lorsqu'ils vibrent d'une façon régulière, émettent, eux aussi, tout ou partie des mêmes harmoniques.

La phonesthétique n'étant donc qu'une exploitation des rapports acoustiques contenus dans le timbre, nous devons en tout premier lieu nous rendre un compte exact de ce que sont les harmoniques.

* * *

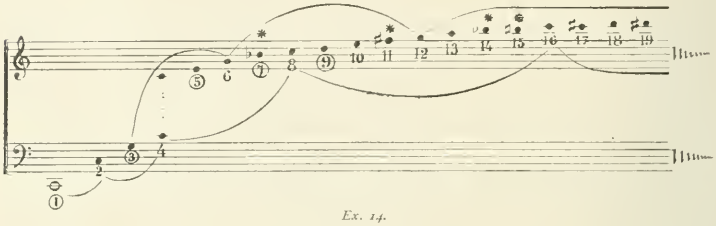
Le timbre.

Quand un musicien pense une note, le plus souvent il l'imagine dépourvue de timbre ; note idéale qu'il chercherait en vain dans la réalité [1] : il lui suffit de reproduire cette note par la voix ou n'importe quel instrument pour qu'elle lui apparaisse un ensemble complexe de sensations auditives ; non plus « son » unique comme il semble au premier abord, mais *superposition* de sons, tout comme la sensation *d'une* couleur est un vrai fouillis

[1] Le « son pauvre » donné par le diapason des physiciens est *presque* dépourvu d'harmoniques; mais il n'est pas encore la *note idéale* absolue.

de sensations lumineuses. Ce sont ces sons adventices qui accompagnent un son fondamental donné — et vibrent en même temps que lui — que l'on appelle les *harmoniques* de ce son fondamental, ou, d'un terme collectif, son *timbre*.

Donc, en réalité, un son unique n'existe pas. Si nous jouons la note *do*, un résonateur ou tout autre appareil du même genre enregistrera la série suivante[1], contenue dans le son *do* :



Ex. 14.

Bien que notre subconscient enregistre soigneusement les sons de la série harmonique, la conscience n'en donne que le *total*, qui ne nous paraît être que la fondamentale *do*. Aussi ces harmoniques n'auraient-elles pour nous qu'un bien faible intérêt, s'il ne se trouvait que *les musiciens emploient précisément les mêmes éléments pour en former les totaux harmoniques, c'est-à-dire les accords.*

Ce n'est pas pur hasard qu'Adam de la Halle se soit senti attiré par la juxtaposition de trois voix selon l'accord parfait *do mi sol*, les trois premières notes *différentes* de la série harmonique : sons 1, 3, 5 (ou leurs multiples 4, 5, 6 ; — 8, 10, 12 ; etc.)

Et pourquoi Josquin Deprez ou Monteverde se sont-ils complu dans l'ensemble *do mi sol si♭*, si ce n'est pour ressusciter les associations approximativement liées aux quatre premières notes *différentes* de la série, aux sons 1, 3, 5, 7 (ou 4, 5, 6, 7.)

[1] Si une corde tendue mise en vibration donne le *do* qui figure le son 1 de notre exemple, le son 2, (octave supérieure) sera donné par les vibrations, deux fois plus rapides, de la moitié de la même corde; le son 3, (quinte) par celles trois fois plus rapides, du tiers; le son 5, (tierce majeure) par celles cinq fois plus rapides, du cinquième de la corde totale, et ainsi de suite, indéfiniment, selon la progression harmonique des longueurs de corde : 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, etc.; toutes ces divisions de la corde vibrent à la fois *avec* la corde entière; ainsi le *son* est toujours le résultat d'une superposition de tons simples commençant par le ton fondamental — le plus grave — et s'élevant successivement à d'autres tons dont les vitesses de vibrations sont des multiples de celles du son fondamental. Cette progression est telle que si un son quelconque puisé dans une série est lui-même considéré comme fondamental, *sa propre série harmonique* coïncidera avec les notes, déjà présentes, qui sont distantes entr'elles d'autant de notes qu'il y a d'unités dans le numéro de ce son. Si par exemple on considère la série propre au son 3 de l'exemple ci-dessus (*sol*), on la trouvera contenue dans les notes distantes entr'elles de trois unités : sons 3, 6, 9, 12, 15, 18, etc. La série du son 4 serait contenue dans les notes distantes entr'elles de quatre unités : sons 4, 8, 12, 16, 20, 24, etc. et ainsi de suite. Toutes ces séries seront rigoureusement identiques entr'elles.

N'est-ce pas toujours poussés par le même instinct de réévoquer consciemment des perceptions moins conscientes, qu'un J.-S. Bach ou qu'un Weber ont affectionné le groupe *do mi sol si♭ ré,* les cinq premières notes *différentes* de la série harmonique : sons 1, 3, 5, 7, 9 (ou 4, 5, 6, 7, 9) — ou encore qu'un Debussy risque aujourd'hui la simultanéité *do mi sol si♭ ré fa♯* (sons 1,3, 5 , 7, 9, 11.)[1]

* * *

Le son 7, marqué d'un astérisque sur notre exemple, exige une glose spéciale, car physiciens et musiciens s'en sont disputé la paternité. Les physiciens, forts de leurs calculs, accusent les musiciens de mettre ce ton trop haut ; et les musiciens modernes, forts de leur intuition tonale, s'en défendent en reprochant aux physiciens de manquer d'oreille. A leurs points de vue les deux partis ont raison. Les harmoniques des physiciens sont justes *théoriquement,* puisqu'elles résultent des vibrations par fractions simples du monocorde. Mais les musiciens en rejettent quelques-unes pour une raison psychologique : Pour eux, l'expression de la tonalité repose sur un compromis de relations harmoniques simples additionnées, et non sur une relation harmonique unique mais plus complexe. Or, le rapport harmonique de *do* à *fa* étant relativement simple (3 : 4), il s'associe facilement au rapport contigu *fa si♭* (3 : 4) pour aboutir précisément au *si♭* critiqué par les physiciens. Le son 7.

Critique d'autant plus discutable que le *si♭* des physiciens, en rapport exclusif avec *do* (4 : 7) interdirait la parenté, si nécessaire, du *si♭* avec le ton de *fa*, paralysant ainsi toute modulation entre les deux tonalités les plus étroitement parentes [2].

C'est pour la raison de simplicité tonale que les musiciens ont préféré et maintenu, dans l'accord *do mi sol si♭*, l'harmonique frelatée, malgré et

[1] Cet instinct s'est développé peut-être grâce aux vibrations sonores des voyelles. D'après Helmholz, la production du son *OU* est due à la présence de la fondamentale (son 1) faiblement additionnée du son 3; le son *O* contient les sons 1, 2 (ce dernier très intense), 3 et 4 (faibles), sonorité simultanée que les Grecs de l'antiquité recherchèrent quelquefois (*do sol do*). Le son *A* est formé des sons 1, 2, 3 et 4, le son 2 prédominant encore. Le son *E* a le son 1 faible, le son 2 plus fort, 3 très faible, 4 intense, légèrement renforcé par le son 5; ce sont précisément les données de l'accord *do mi sol*. Le son *AH I* est spécialement riche en harmoniques élevées ; les sons 5 et 7 prédominent (2 peut être absent, et 3 très faible). C'est l'accord *do mi sol si♭*.

[2] Pour ceux qu'intéresse la raison d'être de la position occupée par le son 7 dans le système des physiciens, nous ferons remarquer que la série des harmoniques de l'exemple 14 dessine une courbe asymptotique passant par une série d'intervalles aux grandeurs régulièrement décroissantes (octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, etc). Or si le *si♭* était à la hauteur où le situent les musiciens par rapport à *do*, après la tierce mineure *mi sol* viendrait une tierce de même grandeur (*sol si♭*) au lieu d'une tierce plus petite. Le même *si♭* formerait avec le *do* qui suit une seconde majeure de même grandeur que la seconde suivante (*do ré*) au lieu d'en former une moins petite. C'est pour marquer la décroissance régulière que les théoriciens ont donné aux intervalles *si♭ do* (sons 7 et 8) le nom de *ton maxime, do ré* (8 et 9), le nom de *ton majeur, ré mi* (9 et 10), celui de *ton mineur*. On pour-

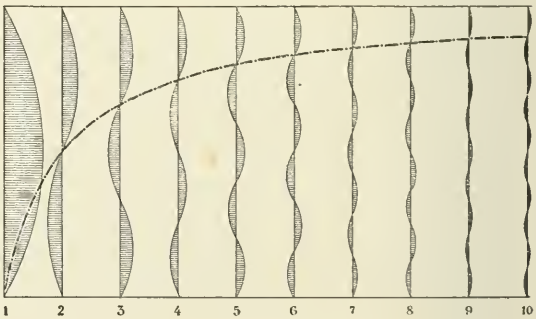
contre les protestations des physiciens, et aucun ne saurait s'en écarter sous peine de faire de l'harmonie *amusicale*[1]. Si bien que cette harmonique est devenue psychologiquement juste. Elle a subi le même sort que telle locution, fausse grammaticalement, mais dont l'usage a fait une nécessité psychologique : la forme correcte nous choquerait; nous dirions qu'elle est inesthétique. Le musicien moderne adopte ce compromis — et bien d'autres encore — en vue de l'unité tonale qui est son principal souci; équilibre essentiel qui doit assurer l'unité psychique du morceau entier, et prévenir le trouble mental que causerait le désarroi tonal. Ainsi, dans le cas présent, le musicien se contente d'un son *approximativement* conforme à l'harmonique des physiciens[2] comme il s'arrangera des petites variations que lui impose, pour une note donnée, la suggestion d'un mouvement mélodique ascendant ou descendant: le musicien partagera autrement le ton *do ré* en deux demi-tons selon qu'il se dirigera vers le *do* ou vers le *ré*. Il chantera le *do*♯ qui tend à *ré*, un peu « trop » haut, et le *ré*♭ qui tend à *do*, un peu « trop » bas.

* * *

Ordre de l'enrichissement harmonique.

Pourquoi l'enrichissement harmonique s'est-il effectué dans l'ordre prime (ou octave) — quinte — tierce — septième — neuvième[3]?

Au IXe siècle, Hucbald, inspiré des essais d'harmonie à la tierce tentés par les bardes celtes, achève scientifiquement d'ajouter la quinte à la prime; au XIIIe, les contemporains d'Adam de la Halle consacrent la consonance de tierce et l'adjoignent à celle de quinte. Or, si ces



rait de même appeler l'intervalle *mi fa*♯ (10 et 11) *demi-ton majeur, fa*♯ *sol* (11 et 12) *demi-ton mineur*, et ainsi de suite. La figure ci-dessus rendra encore plus visible la nature spéciale de la courbe asymptotique.

[1] Cette observation comporte cependant une restriction d'ordre mélodique: dans certains passages, on peut faire sonner les cors sur le *si*♭ « bas » des physiciens, lorsque l'harmonie *do mi sol* est suffisamment indiquée par les notes *précédentes;* et cet effet, plutôt inusité, ne laisse pas d'être agréablement étrange.

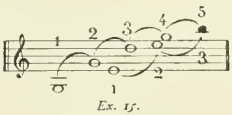
[2] Les compositeurs contemporains agissent de même vis-à-vis du son 11; dans l'accord *do mi sol si*♭ *ré fa*♯, le *fa*♯ est haussé pour obtenir la coïncidence avec la sensible de *sol*.

[3] Le lecteur peu familiarisé avec les intervalles musicaux trouvera les indications nécessaires dans la note qui suit le présent paragraphe.

novateurs jettent leur dévolu justement sur ces sons 1, 2, 3 et 5, c'est parce que dans la série harmonique totale et indéfinie ces sons se répètent plus souvent que les autres, et qu'ils agissent ainsi plus fortement sur l'oreille. Examinons encore l'exemple 14. Nous voyons l'intervalle *do-do* se répéter une octave plus haut, mais compliqué de la note intermédiaire *sol* (nombre premier, 3) ; à son tour ce groupe *do* - [*sol*]-*do* se répète une octave plus haut, mais cette fois avec deux notes intermédiaires, une dans chaque intervalle : *do*-[*mi*]-*sol*-[*si*♭]-*do* (nombres premiers 5 et 7). On peut continuer ainsi l'opération, et, chaque fois, entre deux notes déjà connues s'intercalera une troisième, inconnue. Voilà pourquoi, dans la série des sons de 1 à 6 par exemple, nous rencontrons trois fois la prime, deux fois la quinte, une fois la tierce. Donc, si l'accord parfait semble être tout d'abord le plus phonesthétique, c'est parce qu'il est un résumé des trois éléments les plus nombreusement représentés dans la série harmonique.

Chaque harmonique engendrant encore sa propre série, si on additionne le nombre des notes de même nom de chacune d'elles, on perçoit mieux encore la prédominance des premiers sons 1, 3, 5, 7. Le calcul des «harmoniques des harmoniques» donne en effet pour la série de *Do* (supposons jusqu'au son 16 compris), 15 *do*, 12 *sol*, 10 *mi*, 6 *si*♭, 3 *ré*, 2 *fa*♯, 2 *la*, 4 *si*♮. Si cette dernière note *si*, très dissonante avec *do*, est plus fortement représentée que les trois précédentes, c'est qu'elle est le point sonore où convergent les séries du son 3 (*sol sol ré sol* si), du son 5 (*mi mi* si), et de leur octave.

Ce son 15, qui agit sur l'oreille avec assez d'intensité pour être perçu à l'harmonium [1] lorsqu'on joue ensemble les deux fondamentales *sol* et *mi*, s'appelle «son de multiplication», parce que ce *si*, son 15, est le produit des sons 3 et 5 vibrant ensemble ($3 \times 5 = 15$). Les sons 2 et 3, par exemple, auront ainsi comme son de multiplication le son 6 ; 3 et 4, le son 12, et ainsi de suite. Le son de multiplication divisé par l'un des deux sons fondamentaux donne le numéro d'ordre harmonique du son de multiplication dans la série du son fondamental considéré :



Ex. 15.

Le son de multiplication 15 (*si*) divisé par la fondamentale 5 (*mi*) indique que ce *si* est le son 3 de la série de *mi* ($15 : 5 = 3$).

Le son de multiplication 15 (*si*) divisé par la fondamentale 3 (*sol*) indique que ce *si* est le son 5 de la série de *sol* ($15 : 3 = 5$) *(Ex. 15)*.

Dans toute série harmonique, il y a ainsi une infinité de sons de multiplication, de moins en moins perceptibles.

Note sur les intervalles.

Tout intervalle musical — distance d'une note à une autre, — s'indique, verbalement, en nommant en premier lieu la note la plus grave et ensuite la plus aiguë, et, numériquement, en additionnant les unités qu'embrasse l'intervalle dans l'échelle diatonique *y compris les deux notes désignant l'intervalle.*

[1] Les anches de l'harmonium ont des harmoniques spécialement sonores, et cet instrument se prête mieux que tout autre aux expériences acoustiques.

L'intervalle *do sol* sera une quinte, parce que dans la gamme de *do*, *sol* est la cinquième note.

Les intervalles composant la gamme de *do* sont donc *(Ex. 16)* :

Ex. 16.

Toute gamme est ainsi la superposition de sept intervalles différents partant chacun de la note initiale, de la *prime*.

On appelle *renversement* d'un intervalle l'inversion de ses deux notes extrêmes. Le renversement de la quinte *do sol* sera la quarte *sol do*. Les renversements ne changent en rien l'impression affective. Si la tierce majeure *do mi* se renverse en la sixte mineure *mi do*, ce dernier intervalle, quoique « mineur » théoriquement, garde le pouvoir affectif (excitateur, gai, lumineux, etc.) du premier ; la tierce mineure *do mi♭*, plus sombre ou plus triste, prêtera ce caractère affectif à son renversement de sixte « majeure », théoriquement *mi♭ do*.

Tout renversement est donc acoustiquement autre que l'intervalle dont il provient (un intervalle majeur ou « plus grand » a un renversement mineur ou « plus petit », et vice versa), *mais sa qualité affective reste identique*, puisqu'elle est née de la même série harmonique ou du même mode.

La distinction du majeur-mineur est à comprendre comme suit :

L'échelle qui forme toute gamme majeure étant prise pour étalon, *sera majeur tout intervalle partant de la prime*, si l'on excepte les intervalles de quarte, de quinte et d'octave, qu'on appelle « justes ».

Dans la gamme de *do*, l'intervalle *do ré* sera une seconde *majeure*
» » » *do mi* » tierce *majeure*
» » » *do la* » sixte *majeure*
» » » *do si* » septième *majeure*

pendant que
» » » *do fa* sera une quarte *juste*
» » » *do sol* » quinte *juste*
» » » *do do* » octave (ou prime) *juste*.

On conclut, par comparaison, à la nature *mineure* d'un intervalle, lorsqu'il est d'un demi-ton plus petit que l'intervalle majeur fourni par le tableau précédent. *Do mi*, étant tierce majeure *parce que mi est la troisième note diatonique de la gamme majeure de do*, *do mi♭* (ou *do♯ mi*) seront des tierces mineures, et ainsi de suite. Cette comparaison n'a pas lieu d'être faite pour la quarte, la quinte ou l'octave qui étant justes ne sont ni majeures ni mineures, et forment la charpente invariable de la tonalité.

Tout intervalle majeur ou juste auquel on ajoute un demi-ton s'appelle *augmenté ;* par exemple *do mi♯* (tierce augmentée), *do fa♯* (quarte augmentée).

Tout intervalle mineur ou juste auquel on soustrait un demi-ton s'appelle *diminué*; par exemple *do mi♭* (tierce diminuée), *do fa♭* (quarte diminuée).

Pour évaluer exactement n'importe quel intervalle, il faut donc se représenter «la gamme *majeure* dont la première note de l'intervalle est prime », et comparer l'autre note de l'intervalle avec sa correspondante dans la gamme imaginée.

Exemple : *fa si* est une quarte augmentée, parce que la quatrième note (quarte juste) de la gamme de *fa* majeur serait *si♭*. Il y a augmentation.

Si fa est une quinte diminuée, parce que la cinquième note (quinte juste) de la gamme de *si* majeur serait *fa♯*. Il y a diminution. *Mi do* est une sixte mineure, parce que la sixième note de la gamme de *mi* majeur (sixte majeure) est *do♯*. Il y a dans ce cas soustraction d'un demi-ton. (Ne pas confondre les termes « soustraction » et « diminution », un intervalle dit « diminué » étant encore d'un demi-ton plus petit qu'un intervalle mineur). *Mi♭ do* est une sixte majeure, parce que la sixième note de la gamme de *mi♭* est précisément *do*.

Ajoutons que pour la commodité du calcul il y a avantage à simplifier l'écriture des gammes chargées d'accidents dans les cas analogues au suivant : *Do♯ sol*, qui serait à calculer dans la gamme de *do ♯*, mal connue, se comparera plutôt à *do sol*, quinte juste de la gamme de *do*, et fera conclure ensuite à une quinte diminuée.

II. LES FUSIONS

Toute la phonesthétique, dont nous allons désormais suivre pas à pas le développement, repose avant tout sur le rapport prime-quinte (rapport des sons 2 et 3).

Pourquoi sur celui-là et non pas sur un autre ? Pourquoi la logique subconsciente a-t-elle préconisé comme base de ses raisonnements ultérieurs la relation des sons 2 — 3 aux dépens des rapports 1 — 2 et 1 — 3 ?

Pourquoi la quinte et non pas l'octave, plus simple encore ?

Parce que — nous le montrerons tout à l'heure — il y a plus de « bénéfice » psychique à percevoir la quinte, malgré qu'elle soit moins consonante que l'octave.

Stumpf a-t-il eu raison de prétendre qu'il y avait « fusion » complète entre la prime et l'octave [1] ? Oui, pour nous autres modernes qui donnons à

[1] Le mot « fusion » n'a qu'une valeur psychologique; il est pris au sens de « concordance totale ou partielle entre les séries harmoniques de deux fondamentales données ». Cette définition intellectualiste cache une réalité d'ordre physico-physiologique révélée par Helmholz dans sa théorie de la consonance.

Deux sons en parfait unisson ont le même nombre de vibrations pendant toute leur durée. En supposant que le moment du départ des ondes soit parfaitement simultané, les ondes oscilleront ensemble comme deux séries de vagues qui s'élèvent et s'abaissent parallèlement. Si l'un des deux sons monte légèrement, c'est-à-dire accélère un peu ses vibrations pendant que l'autre continue son mode de vibration initial, les deux séries d'ondes cessent de se confondre, l'une formant des ondes plus courtes que l'autre.

Il en résulte des augmentations et diminutions périodiques de puissance de vibration qui affectent le tympan beaucoup plus fort que les vibrations de chaque son isolé, et qu'on appelle des *battements*. Suivant le degré de coïncidence des deux séries d'ondes sonores, les battements sont plus ou moins fréquents. Helmholz a montré qu'au-dessus de 132 battements par seconde l'oreille n'est pas affectée désagréablement, la rapidité avec laquelle les battements se succèdent donnant l'impression d'une continuité quasi absolue. Au-dessous de 132 battements le trouble auditif devient perceptible, pour augmenter jusqu'à 33 battements par seconde, ce qui représente la dissonance maxima ; à partir de 33 battements la dissonance décroît jusqu'à zéro, les chocs s'espaçant de plus en plus et permettant de mieux en mieux l'adaptation du tympan à chaque choc isolé.

Soit un son *do* de 256 vibrations par seconde entendu simultanément avec son *octave* (512 vibrations). La différence (256), très au-dessus de 132, fait croire qu'il n'y a pas de battements, d'où croyance à la « fusion » de l'octave. Dans la *quinte do sol* (256 : 384) la différence 128, légèrement en-dessous de 132, donne une dissonance très faible ; la « fusion » est encore satisfaisante. Dans la *quarte sol do* (312 : 384),

l'octave le même nom qu'à la fondamentale, feignant ainsi de croire à leur identité. Pourtant, on pourrait avancer que la recherche de l'octave *simultanée* a été un premier essai d'*harmonisation*, de conciliation entre deux sons primitivement perçus comme *différents* et qui, chez les Hindous par exemple, avaient chacun leur nom distinct[1]; on pourrait même aller jusqu'à dire que les deux artistes de la préhistoire qui unirent leurs voix sur une même note, réalisèrent, en ce faisant, une première tentative de fondre, d'harmoniser une dualité. Ce fut du reste un grand progrès et qui exigeait une maturité psychologique assez considérable, puisque les meilleurs oiseaux chanteurs ne réussissent ou n'essayent même pas de chanter à l'unisson.

L'unisson.

L'unisson, pas plus que l'octave, n'est une identité ; de toutes les fusions il est simplement la plus parfaite, car les séries harmoniques des timbres n'y diffèrent que par l'*intensité* plus accentuée de tel ou tel son.

Du reste, on ne peut nier que ces différences d'intensité des harmoniques se neutralisent réciproquement, et cela d'autant plus que le nombre des voix chantant à l'unisson est plus grand. L'unisson d'un chœur nombreux est sensiblement plus parfait que celui de deux solistes. Et la raison de cette fusion est analogue à celle de la fusion visuelle réalisée par l'expérience de Galton, dite du « Type de famille ». Galton projetait sur un même écran plusieurs clichés photographiques des membres de la même famille pris tous dans la même attitude, de telle sorte que leurs traits se superposassent. Qu'arrivait-il ? Les traits communs se renforçant, devenaient saillants, accaparaient l'attention aux dépens des traits particuliers ; Galton obtenait ainsi le type familial. De même, dans l'unisson, les sons 1, 2, 4, 8, puis en second lieu les sons 3, 6 etc., sont les traits les plus caractéristiques, parce qu'ils reparaissent plus fréquemment que les autres et s'additionnent dans la subconscience. C'est donc par la superposition de ces sons que les variations d'intensité propres à chaque timbre isolé se compensent le plus aisément, et cela d'autant mieux que le nombre des sons semblables est plus grand.

L'octave.

Si l'unisson, grâce à cette facilité de concordance, arrive à la « fusion » maxima, l'octave réalise une fusion presque aussi complète.

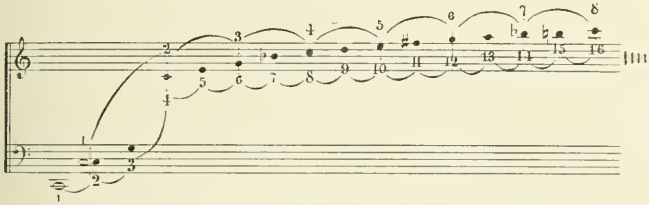
L'expérience suivante nous en convaincra aisément :

Au lieu de faire coïncider à l'unisson les deux notes chantées, de perce-

la différence est 72 ; la dureté des battements commence à diminuer l'impression de fusion. Dans la *tierce* majeure *do mi* (256 : 320), la différence 64, plus proche du nombre 33, donne une dissonance très appréciable. A mesure que l'intervalle diminue (c'est-à-dire que les nombres qui expriment les rapports de vitesse des vibrations deviennent plus grands), l'influence perturbatrice des battements augmente. Le trouble maximum sera l'intervalle de *seconde mineure* au moment où cet intervalle, se rétrécissant encore, s'apprête à fusionner avec l'unisson : les deux séries d'ondes sonores, *presque* pareilles, se contrarient partout, chaque onde empiétant progressivement sur l'onde correspondante de l'autre série.

[1] Les Hindous avaient un nom spécial pour chaque note dans l'étendue de trois octaves.

voir par conséquent leurs deux séries harmoniques aussi complètement amalgamées que possible, faisons glisser la série de l'une de ces notes de façon que son son 1 se superpose au son 2 de l'autre série (*Ex. 17*).



Ex. 17.

Que voyons-nous ? Le « type de famille » va se dessiner avec une précision presque aussi complète que dans l'unisson, puisque les sons 1, 2, 4, 8, etc., de la série transposée se superposent aux sons 2, 4, 8, 16 de l'autre série en se renforçant mutuellement. Les états de conscience particuliers à ces deux groupes sont si voisins qu'un état de conscience unique se reproduit, analogue à celui de l'unisson; l'effet de fusion est presque le même.

Le fait de donner à l'octave le même nom qu'à la prime en est la conséquence directe. Il s'agit en somme d'un phénomène semblable à celui qui nous fait fusionner le rouge encore légèrement orangé avec le rouge déjà presque moyen. Lorsque l'œil parcourt le spectre solaire de gauche à droite, c'est-à-dire dans la direction rouge-orange-jaune-vert et ainsi de suite, il n'arrive jamais à saisir le moment précis où il passe d'une couleur à la suivante, où il éprouve l'impression d'une « différence », parce que le passage se fait trop graduellement. Pour que l'impression de différence se produise, il faut qu'il y ait un contraste appréciable. Quand on parle *de fusion entre la prime et son octave, on ne fait que constater l'absence d'éléments assez divergents pour les différencier*. On confond ces notes parce qu'elles se ressemblent trop, comme le rouge légèrement orangé et le rouge presque moyen : — ce qui ne veut pas dire que ces notes soient identiques, la pression acoustique des vibrations étant double pour l'octave.

La différenciation est notablement plus accusée pour la quinte. Si l'on peut encore parler de fusion, ce n'est qu'au second degré; car le contraste entre les séries harmoniques de la prime et de la quinte est suffisant pour être perceptible. En effet, dans la série du *sol*, le son 5 est un *si naturel*, qui se distingue violemment du *si♭* présent dans la série de *do* [1]. La quinte.

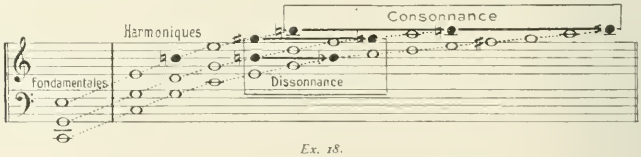
[1] On pourrait penser que toute harmonique d'une fondamentale soit « en fusion » complète avec celle-ci, puisque la série harmonique de cette harmonique fait partie *intégrante* de la série de la fondamentale. Si, en réalité, — et malgré la « fusion », — le conflit *existe* entre un *do* et un *sol* par exemple, c'est que ce *sol*, quand il est réellement joué, *devient une nouvelle fondamentale* entraînant ses harmoniques et les « harmoniques de ses harmoniques », renforçant ainsi tous les sons qui peuvent produire

Cette différenciation s'accentuera toujours plus pour la tierce (sons 4 et 5), la septième, (sons 4 et 7), la neuvième (sons 4 et 9). Les contrastes avec la fondamentale seront toujours plus grands, comme dans la série rouge, orange, jaune, vert, etc. La conscience, qui ne réagit qu'aux variations de l'excitabilité, fait comme ce meunier qui ne se réveillait qu'au moment où le moulin cessait son bruit sempiternel. Pour secouer l'apathie de la conscience, il ne faut rien moins qu'un solide et honnête contraste.

Dès lors, on comprend la raison qui a empêché la phonesthétique de se fonder sur le rapport d'octave : *absence de contraste suffisant.*

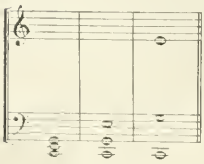
Encore un exemple : représentez-vous couché, les yeux bandés, dans un sleeping qui, par hypothèse, roulerait sans bruit, sans tangage, sans choc, sans trépidation aucune sur des rails idéalement fondus. Aussi longtemps que le train courrait en ligne droite, vous n'auriez aucune notion de son déplacement. Mais un virage surviendrait, et vous seriez aussitôt averti de votre course. L'express qui file en ligne droite, c'est la consonance d'octave, où le contraste étant réduit à son minimum, la répercussion est quasi nulle dans la conscience. Le virage, c'est la quinte, qui par le contraste subit qu'elle provoque met la conscience en éveil, l'alarme contre un danger possible, tout changement étant un élément dynamogène d'abord ressenti comme un avertissement.

des battements avec les harmoniques de la fondamentale *do*. Le premier conflit sera dû au son 5 de *sol*, (*si*♮), dont la fréquence dans les sons accessoires de *sol* est une multiple occasion de battements avec le *si*♭, son 7 de *do*. Plus les deux fondamentales *do* et *sol* réellement jouées sont rapprochées, plus aussi la « fusion » diminue, puisque la deuxième fondamentale fait entendre des harmoniques qui, présentes dans les sons *éloignés* de la première, sont absentes des sons plus proches de celle-ci. Si par exemple le *si*♮ (son 5 du *sol*) coïncide et fusionne avec le son 15 de *do*, lorsqu'il est abaissé d'une octave il ne coïncide plus avec rien, d'où dissociation des deux états de conscience *(Ex. 18)*.



Ex. 18.

Cet exemple permettra de s'assurer que l'accord *do mi sol* ne saurait être absolument consonant et que les battements augmentent à mesure que les fondamentales composant l'accord sont des harmoniques plus rapprochées du *do* prime de l'accord. Il suffira de comparer au piano ces trois attitudes du même accord *(Ex. 19)* pour apprécier combien la première est moins « fusionnée » que la troisième, qui est la plus conforme aux positions respectives des harmoniques de la série fondamentale. Mais nous le répétons : ici encore la fusion n'est qu'une approximation, à cause du renforcement des battements par les harmoniques des harmoniques. Si Hauptmann a pu dire : « Trois intervalles sont *directement* compréhensibles, l'octave, la quinte et la tierce », c'est que pour lui la somme des fusions l'*emportait* de beaucoup sur celle des battements.



Ex. 19.

Les sons résultants.

Il y a encore une autre raison, d'ordre acoustique, celle-là, qui explique la fusion plus parfaite de l'octave. Lorsque deux sons sont entendus simultanément, il se produit un phénomène bizarre, découvert par le violoniste Tartini, ou peut-être avant lui par l'organiste allemand Sorge (XIIIe siècle). On entend au grave, outre les deux sons joués, un troisième son appelé *son résultant*, lequel n'est pas à confondre avec les sons harmoniques et les sons de multiplication dont nous avons parlé jusqu'à présent.

Si par exemple on joue, à l'harmonium, avec une force suffisante, les notes *sol* et *mi*, sons 3 et 5 de la série de *do*, on entendra résonner au dessous d'elles la note *do*, son 2 ; si l'on joue les notes *mi* et *do*, sons 5 et 8, c'est *sol*, son 3, qui sera perçu comme son résultant. En répétant l'expérience avec d'autres notes, on verra que le son résultant (le *Differenzton* d'Helmholz) porte toujours le chiffre correspondant à la différence des numéros des deux sons joués (5 — 3 = 2 ; 8 — 5 = 3).

Il paraît démontré que le son résultant prend naissance dans la série des battements présents entre les deux séries d'ondes simultanées, lorsque ces battements sont suffisamment nombreux pour être assimilés à une série d'ondes nouvelle[1]. Plus les deux sons réels sont élevés, plus le son résultant est perceptible. Cette troisième sensation acoustique n'étant cependant enregistrée par aucun résonateur, elle pourrait n'être qu'*imaginée*. Quoi qu'il en soit, la répercussion se continue par la combinaison, au grave, de cette troisième sensation avec les deux premières et donne alors deux nouveaux sons résultants, et ainsi de suite ; de telle sorte ,que la série des sons résultants ainsi engendrés les uns par les autres peut être indéfinie.

Les physiciens distinguent en effet des « basses premières », des « basses secondes » ; et ainsi de suite, la basse suivante étant toujours au grave des précédentes.

Lorsqu'on joue simultanément deux notes *en octave* (sons 1 et 2), le son résultant étant 1 (2 — 1 = 1), il coïncide si exactement avec la plus basse des deux notes que c'est comme si ce son résultant n'existait pas. Ainsi donc, dans le couple prime-octave, non seulement les harmoniques se superposent sans difficulté, mais encore leur son résultant est nul, ce qui contribue d'autant à la « fusion ».

[1] Cette théorie, déjà ancienne (Thomas Young), rejetée par divers savants modernes (Tyndall, etc.), est actuellement reprise par d'éminents contemporains.

III. LA QUINTE

BASE DU SYSTÈME PHONESTHÉTIQUE

L'octave étant trop peu différenciée de la prime pour servir de point d'appui à un système phonesthétique, c'est la quinte, l'intervalle suivant immédiatement l'octave dans la série harmonique, qui en est devenue la base.

Raisons de ce choix.

De prime abord, le rapport de douzième semble plus naturel, puisqu'il groupe le son 3 avec sa fondamentale. Pourtant l'intervalle de quinte lui a été spontanément préféré. La confusion systématisée des sons 1 et 2 a rendu le rapport de 2 : 3 équivalent à celui de 1 : 3.

Cette substitution fut d'autant plus avantageuse qu'elle facilitait considérablement l'acte phonateur. L'intervalle de douzième aurait exigé une tessiture telle que n'en possède aucun homme primitif.

Le couple de quinte étant, après celui d'octave, le plus fortement représenté dans la série harmonique, acquiert par ce fait une importance exceptionnelle, encore renforcée par la similitude affective des couples de quarte (*sol-do*) qui sont les renversements de ceux de quinte (*do-sol*), et après eux les plus nombreusement sonnants dans la série harmonique.

IV. LES TÉTRACORDES

Le tétracorde est un cliché mélodique que les Grecs ont ainsi nommé d'après l'une de leurs lyres primitives à quatre cordes (τετρα = quatre) groupant successivement un ton entier, un ton entier et un demi-ton. Cet ensemble mélodique est à ce point naturel que l'on pourrait imaginer un rapsode le découvrant, en une heure de rêve, dans le bruissement des flots émeraudés, entre Icaria et Delos....

Chantonnons, comme il le fit peut-être, les quatre notes, *do, ré, mi, fa*, en essayant de faire abstraction de l'habitude gammale, en nous laissant aller à l'impression de la consonance. En chantant *do*, nous nous sentons dans le « ton de *do* » ; en chantant *ré*, nous estimons que, s'il fallait l'accompagner, ce serait avant tout de la note *sol*, ou de ses harmoniques[1]. Le *mi* appellera soit un *la* (rapport 2 : 3), soit un *do* (rapport 4 : 5) ; ou plutôt c'est ce dernier rapport qui l'emportera parce qu'il est renforcé par l'image du premier *do*. Cette dernière impression va relier le *mi* au *fa* avec une exigence toute particulière, ce *do* sous-entendu étant quinte de *fa* (rapport 2 : 3). Ainsi la phonation latente de ce groupe *do-ré-mi-fa*, fondé sur un minimum de complications harmoniques, pourrait se figurer comme suit (*Ex. 20*) :

Ex. 20.

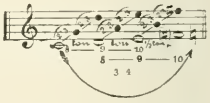
L'intrusion du demi-ton.

Dans ce dédale de calculs subliminaux, quel est le rôle des quintes, c'est-à-dire le rôle tout puissant du rapport par excellence, 2 : 3 ? La note initiale *do* appelle le *sol*, celui-ci le *ré*, qui va au *mi* par l'intermédiaire du *la*[2]. Si l'on continuait, le *mi* appellerait sa quinte *si*, laquelle entraînerait

[1] Le rapport harmonique *do ré* (8 : 9) est en effet moins simple que l'addition des deux rapports *do sol* (2 : 3) + *sol ré* (2 : 3).

[2] Il est bien entendu que cette succession de quintes, constatée scientifiquement dans la formation du tétracorde, *n'a pas été historiquement l'origine* de cette formation. Mais, pour avoir été spontanée, cette origine dut forcément s'appuyer sur ce choix de groupes sonores sympathiques à l'oreille en combinaisons diverses et dont l'ordonnance diatonique *do ré mi fa* n'est que le résumé théorique, la classification méthodique. Dans bien des mélodies primitives fondées sur ces quatre notes, la hiérarchie *diatonique* reste encore bien indéterminée.

sa quinte *fa* ♯. Mais, à ce moment, un autre calcul vient troubler l'opération. *Do*, ayant déjà affirmé sa prépondérance dans le groupe *do-ré-mi*, ne tolère pas ce dissonant *fa* ♯ puisque lui, *do*, est son 3 d'un *fa* naturel. Le *fa* ♯ se dédièze alors pour complaire à ce tyrannique *do*. Et voici le premier demi-ton (*mi-fa*) se faufilant dans la musique.

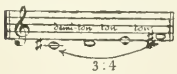


Ex. 21.

Cette première tentative de compromis esthétique peut se formuler théoriquement dans l'exemple 21 :

Deux possibilités de placer le demi-ton dans le tétracorde.

Nous disons théoriquement; car si aujourd'hui la musique européenne tout entière est fondée sur cette formule, l'ancienne Grèce a fait usage d'une autre formule analogue et qui en est précisément le renversement. Dans le mode dorien, la plus archaïque gamme grecque connue, au lieu de l'habituelle succession, un ton, un ton, un demi-ton, c'est justement l'ordre inverse, — lu dans le même sens ascendant — demi-ton, un ton, un ton. Pourquoi cette apparente anomalie? On se l'est souvent demandé. La question nous semble très facile à résoudre. Il s'agit ici du même chassé-croisé dont nous parlerons plus loin à propos de la « quinte tzigane ». Si, au lieu de bécarriser le *fa* ♯ pour le mettre en rapport de quinte (ou de quarte) avec *do*, on dièze le *do* pour en faire la quinte (ou la quarte) du *fa* ♯, on obtient le groupement suivant (*Ex. 22*) :



Ex. 22.

Les notes intermédiaires *ré-mi* ayant gardé leur place, le demi-ton *do* ♯ *ré* se fixe au-dessous d'elles, tandis qu'au-dessus apparaît le ton entier *mi fa* ♯[1].

Le procédé de formation est identique, et l'un des deux tétracordes n'est pas moins bien fondé que l'autre. Ce sont, comme dans la « quinte tzigane », deux manières différentes, mais équivalentes, d'accepter un compromis.

Comme nous reviendrons plus en détail sur les modes grecs, nous préférons, pour plus de clarté, appuyer ici l'explication de notre gamme moderne sur le tétracorde tel que l'Occident l'emploie depuis le Moyen-âge.

Cette succession, un ton, un ton, demi-ton, que nous appellerons *anohémitonale*[2], est l'élément primordial, le noyau dont s'est dégagée toute la matière phonesthétique, jusqu'au moment où l'harmonie s'est surajoutée à la *succession mélodique*.

[1] La conscience ne réagissant en somme qu'à des rapports, il est parfaitement égal de parler ici du groupe *do* ♯ *ré mi fa* ♯ plutôt que de tout autre groupe analogue, *mi fa sol la*, par exemple, qui subjectivement nous semble plus simple.

[2] Nous appellerons la succession un ton, un ton, demi-ton : *anohémitonale*, parce que le demi-ton (*hemi* = demi) se trouve à l'aigu des tons entiers (*ano* — en haut); et la succession demi-ton, un ton, un ton : *katohémitonale*, parce que le demi-ton se trouve au grave (*kato* — en bas) des tons entiers.

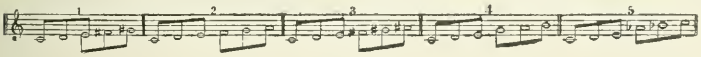
Dyocordes et triacordes.

Il est fort probable que le tétracorde n'a pas été la toute première combinaison, car il était plus naturel d'unir deux et trois sons avant d'en unir quatre. Avant de concevoir le tétracorde comme un tout phonesthétique, on a nécessairement dû faire une même opération mentale pour le « dyocorde » et le « triacorde ». Sur l'existence du premier, on n'a pas le moindre renseignement historique ; mais il n'en est pas de même pour le « triacorde », qui est une juxtaposition des deux « dyocordes » : (*do-ré*) + (*ré-mi*) = (*do-ré-mi*).

La combinaison a sans doute été, de prime abord, fort sympathique, car la parenté *do-mi* (4 : 5) ne laisse rien à désirer. Il fut un temps de candide simplesse où le triacorde était le roi et l'unique sujet de l'empire phonesthétique. Il a dû pleinement satisfaire de frustes exigences, puisque une chanson comme celle du « bon roi Dagobert », vieillotte mais relativement moderne, se contente encore parfaitement de varier sur *trois* notes diatoniques seulement. Ce triacorde avait l'avantage d'offrir une sensation complexe mais organisée déjà, et ayant par conséquent l'apparence d'être « une ».

Il pouvait arriver que deux triacordes différents se fissent entendre l'un à la suite de l'autre, soit dans l'emploi de deux instruments alternants, soit dans le cas où deux voix se répondaient. On a pu faire suivre un triacorde par un autre, sans que pour cela on eût encore pensé à les considérer comme un ensemble. C'étaient, l'une après l'autre, deux sensations agréables. N'est-ce pas de la même manière que les paysans entendent encore la fusion des couleurs. Ils admettront parfaitement une jupe bordeaux surmontée d'un corsage violet, couronné d'un chapeau bleu. Et cela parce qu'ils jouissent de chaque couleur séparément, sans songer à leur eu- ou cacochromie.

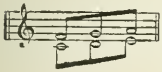
Examinons les différentes façons dont deux triacordes peuvent se succéder :



Ex. 23.

Sélection des triacordes.

Ces cinq séries sont agréables, mais la seconde est de toutes la plus bénévole, parce que le second triacorde y est exactement en rapport de quarte — en « fusion » de quarte — avec le premier (*Ex. 24*).



Ex. 24.

La série n° 4 offrirait un rapport plus favorable encore... mais, et voilà pourquoi elle n'a pas été préférée, le *si* qui termine le second tétracorde n'est pas en bonne intelligence avec le *do*, dont le son 7 est *si♭*. Cette série, qui a l'avantage de donner des rapports de quintes, la contradiction finale le lui fait perdre.

Les autres séries sont d'autant moins favorables que les oppositions sont plus nombreuses d'un triacorde à l'autre.

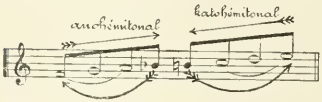
C'est donc par une *sélection* intuitive, — pour l'unique raison qu'elle exigeait le moindre effort, — que la série *do-ré-mi-fa-sol-la* (qui devait devenir plus tard l'hexacorde latin) a été adoptée aux dépens des autres. Trente siècles avant Jésus-Christ, les Chinois pressentaient déjà cet avantage en prenant pour les cordes du *Kin*, l'instrument le plus vénérable du Céleste Empire, les notes : *do, ré, fa, sol, la* (*do, ré*).

Comme les Chinois commençaient leur gamme par la note *fa*, c'est le triacorde *fa, sol, la* qui servait de point de départ. Ceci les amena à accorder le Kin de la façon suivante :

fa sol la | *si* | *do ré mi*

Les deux triacordes *do ré mi* et *fa sol la* se trouvent aux deux extrémités de cet heptacorde. Ce sont précisément les deux triacordes dont la réunion s'est avérée comme étant la meilleure. Entre les deux, il y a une lacune, la même que dans la succession citée plus haut, *fa sol la*, — *do ré*.

Les cordes vocales ont « horreur du vide », — d'un passage trop étendu entre deux attitudes musculaires. De *la* à *do*, il y avait un fossé qu'il fallait combler soit par un *si♭*, soit par *si♮*. Si l'on choisissait le *si♭*, qui est en rapport simple avec *fa*, le *mi♮* qui terminait le second triacorde devenait dissonant, car le *si♭* exige sa prime *mi♭*. En maintenant le *mi* naturel, il fallait donc opter pour le *si♮* ; mais alors surgissait un autre inconvénient, le *si♮* s'opposant au *si♭* prime du *fa* initial. Dilemme malaisé à résoudre (*Ex. 25*).



Ex. 25.

Les Chinois et le demi-ton.

Les Chinois qui, de tout temps, ont ménagé la chèvre et le chou, se décidaient tantôt pour l'une, tantôt pour l'autre de ces possibilités. Les Grecs et les Occidentaux ont été plus catégoriques. Les premiers se sont prononcés pour le *si* naturel, en formant le mode dorien sur le tétracorde katohémitonal *mi ré do si* ; les seconds ont adopté le *si♭*, en faisant du tétracorde anohémitonal *fa sol la si♭* le tétracorde dominant de la musique européenne.

La gamme pentaphone chinoise.

Quelques musicologues chinois, encore plus scrupuleux, ont préféré, dans le doute, s'abstenir, et ont tout simplement exclu le *si* et le *mi*. Ho-Joui et Tcheng-Yang déclaraient même fort péremptoirement que « les notes *si* et *mi* étaient aussi inutiles dans la musique que le serait un doigt de plus à chaque main ». Du reste, les notes subsistantes *fa sol la do ré*, qui sont la succession naturelle des quintes *fa do sol la ré*, font une impression des plus agréables, malgré

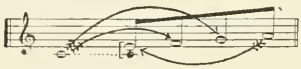
l'absence totale de demi-tons. Charme très particulier qu'exploite abondamment la musique moderne, depuis l'Etude « sur touches noires » de Chopin jusqu'aux mélodies de Debussy. Et c'est encore sur de multiples variations de la gamme chinoise que, dans les *Niebelungen*, les Filles du Rhin mènent leur ronde insouciante, que la Walkyrie s'endort en une si divine sérénité, au milieu des flammes paternelles.

La gamme pentaphone écossaise.

Du reste, cette gamme *pentaphone* (à 5 notes — de *πεντα*, cinq) était si naturelle, si inévitable, qu'à l'autre bout du monde les Ecossais en créaient une à peu près pareille : *do mi fa sol la (do.)*

Sa formation peut avoir été la suivante :

Do, qui est quinte de *fa*, étant pris comme point de départ, il suscita sa prime *fa* et sa propre quinte *sol*. La tierce *mi* (parenté 4 : 5 avec *do*) donna le *la*, dont *mi* est la quinte (*Ex. 26*).



Ex. 26.

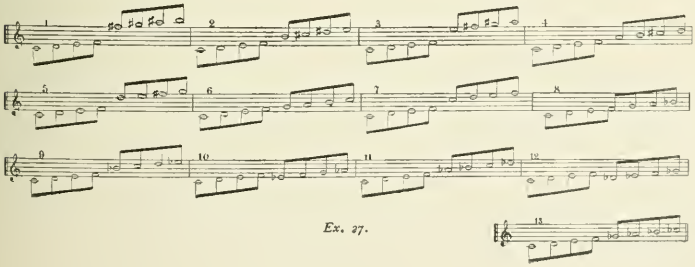
Les deux tétracordes, le chinois *fa sol la si♭* ou anohémitonal, et l'écossais *mi fa sol la* ou katohémitonal, tous deux aussi spontanés l'un que l'autre, offraient des clichés commodes, partant les mêmes avantages que nous avons relevés pour les triacordes.

Dès lors, tout tétracorde, qu'il fût anohémitonal ou katohémitonal, pouvait être juxtaposé à un second tétracorde de même nature.

Juxtaposition des tétracordes anohémitonaux.

Pour examiner la meilleure juxtaposition de deux tétracordes anohémitonaux, disposons l'ensemble des notes existantes selon une suite de quintes naturelles, depuis le *fa♯*, qui est le ton le moins parent de *do*, jusqu'à son enharmonique, *sol♭* ; selon la suite *fa♯ si mi la ré sol do fa si♭ mi♭ la♭ ré♭ sol♭*.

En fondant un tétracorde anohémitonal sur chacune de ces notes et en juxtaposant chacun de ces tétracordes au tétracorde *do ré mi fa*, nous obtenons les octocordes suivants :



Ex. 27.

Sélection des octocordes.

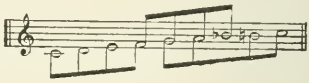
Le plus favorable de tous est certainement le n° 6, pour l'excellente raison que les notes *sol la si do* du second tétracorde sont en rapport exact de quinte avec les notes *do ré mi fa* du premier tétracorde, c'est-à-dire que les deux tétracordes sont en « fusion de quinte » (*Ex. 28*).

Ex. 28.

Si nous faisions abstraction de l'octocorde n° 7, dont le second tétracorde n'est que la tautologie du premier[1], nous trouvons encore un autre octocorde très favorable, le n° 8, puisque *do ré mi fa* sont successivement les sons 3 de *fa sol la si♭*, « fusion de quarte ».

Pourtant c'est l'octocorde n° 6 qui l'a emporté et qui est devenu notre gamme populaire moderne. Et cela parce que sa note terminale *do* est précisément *l'octave* de son *do* initial, alors que l'octocorde n° 8 avait le désavantage de n'arriver que jusqu'au *si♭*; or le retour à l'octave, maximalement semblable à la prime, permet à celui qui écoute la gamme de se sentir dans le même « plan mental ». De plus, l'octocorde *do ré mi fa sol la si do*, limité par une octave juste, ouvre la possibilité, une fois arrivé au *do*, de se reconstituer sans nouvelle difficulté, et cela à l'infini. Commodité analogue à celle du système décimal.

Ainsi c'est cette juxtaposition-là, et non une autre, qui est devenue pour nous, Occidentaux avant tout préoccupés d'harmonie « unitonale », la gamme par excellence. Pourtant, ce qui prouve que l'octocorde n° 8 était à peine moins favorable, c'est qu'il a joué, lui aussi, un rôle fort important dans notre musique ancienne. Nous le retrouvons du reste jusque chez les classiques, mélangé il est vrai au n° 6.



Ex. 29.

Comme pour les triacordes, l'esprit humain a sélectionné, parmi les treize séries possibles, les octocordes n° 6 et 8 comme étant les plus favorables.

* * *

Juxtaposition des tétracordes katohémitonaux.

On peut refaire exactement les mêmes raisonnements à propos du tétracorde *katohémitonal*, puisque psychologiquement sa structure est absolument équivalente à celle du tétracorde *anohémitonal*. Le tétracorde *mi fa sol la* étant pris pour base, on constaterait que l'octocorde le plus favorable serait

mi fa sol la *si do ré mi*

le groupe *si do ré mi* étant la série des sons 3 de *mi fa sol la*. A part la tautologie *mi fa sol la* — *mi fa sol la*, le second tétracorde acceptable

[1] Les Grecs employèrent ce type sous le nom de « système discontinu ».

serait : *mi fa sol la — la si♭ do ré*[1]. Pour les mêmes raisons que précédemment, ce dernier octocorde, qui s'étend de *mi* à *ré*, offre moins d'avantage que l'octocorde embrassant l'octave de *mi* à *mi*.

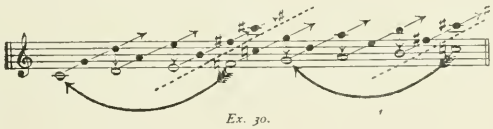
Nous voyons en effet la sélection s'arrêter au choix de ce dernier octocorde ; les Grecs l'adoptèrent, vers l'an 700 avant J.-C., comme la plus importante de leurs gammes, la gamme sacrée, le mode dorien, l'ancêtre de toute la phonesthétique hellène.

* * *

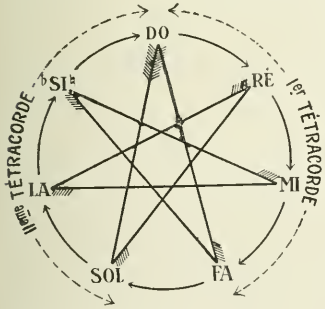
Nous espérons avoir suffisamment fait ressortir que la gamme donnée par la réunion des tétracordes katohémitonaux est, psychologiquement parlant, tout à fait équivalente à la gamme résultant de la réunion des tétracordes anohémitonaux[2]; à savoir, que la gamme dorienne *mi fa sol la si do ré mi* est tout aussi légitime, tout aussi juste, tout aussi *spontanée* que notre gamme *do ré mi fa sol la si do*, plus universellement admise pour des raisons d'ordre harmonique que nous exposerons ailleurs.

La gamme.

De plus, nous avons apporté une confirmation à l'hypothèse de la formation de la gamme par le calcul subliminal de la filiation des quintes (*Ex. 30*). Les dyocordes puis les triacordes ont résulté des quintes. Le tétracorde n'est qu'une combinaison de ces derniers ; il ne saurait donc avoir une autre origine, (sauf le compromis qui aboutit, dans la gamme chinoise, à la diminution de l'une des quintes). La gamme n'est à son tour qu'une juxtaposition de tétracordes. Donc la gamme est, elle aussi, réductible au calcul subliminal d'une série de quintes, comme on peut s'en rendre visuellement compte par l'étoile ci-contre.



Ex. 30.



L'étoile des quintes.

La série des quintes y est représentée par une ligne brisée qui part de *do* et dessine une étoile à sept pointes. Le sommet de chaque angle est la quinte qui relie les deux notes situées à

[1] Qui fut accepté par les Grecs primitifs (avant Terpandre).

[2] M. Riemann a proposé de voir la genèse du mode mineur dans le « renversement symétrique » du mode majeur. A notre avis, ce « renversement » n'est qu'une apparence subjective. Nous donnons, à la fin du présent chapitre, quelques détails plus précis sur cette intéressante question, ce prétendu renversement étant encore aujourd'hui considéré par M. Vincent d'Indy.

l'autre extrémité des lignes droites divergentes. En lisant le nom des notes dans le sens de la flèche circulaire, on trouve rassemblés les trois tétracordes présents dans l'exemple 29 et formant la gamme de *do*.

En ajoutant les *dièzes* et les *bémols* nécessaires, cette même étoile pourra figurer n'importe quelle gamme majeure ou mineure, n'importe quel mode exotique.

V. L'ACCORD PARFAIT

Il l'est, mais illusoirement ; et les théoriciens qui voudraient en prouver la perfection se fourvoieraient ; car il ne résiste pas à l'analyse, et se révèle même comme une véritable cacophonie. Pensé, il se compose de trois notes idéalement unies ; plaqué au piano, il continue à paraître excellent, mais il ne l'est pas en réalité ; ou plutôt il ne l'est qu'au prix *d'un compromis psychologique.*

S'il en est ainsi, c'est parce que chacune des trois notes de l'ensemble, au lieu de n'être que l'abstrait symbole des sons 1, 3, 5 d'une même série, est une fondamentale qui traîne après elle sa propre série harmonique.

L'accord parfait résultat d'un compromis.

Or, ces trois appendices sonores ne font rien moins que de concorder : dans la série du *mi* se prélasse un *sol*♯, ennemi mortel du son 3 *sol ;* le *si*♮ de la série du *sol* jure avec le *si*♭, son 7 de la série du *do* (Cf. ex. 18). Ces frottements engendrent un vrai malaise psychologique. Il fallut un gros effort cérébral pour le vaincre, et c'est certainement pour cette raison qu'on préféra pendant longtemps s'en abstenir en s'abritant prudemment dans la mélodie pure, honnête, dénuée de tout ornement harmonique (monophonie), ou tout au moins dans une mélodie simplement renforcée à l'octave (homophonie), qui fut presque exclusivement employée jusqu'au IXme siècle après J.-C.

Par habitude intellectuelle, la quinte *vide* (*do-sol*) nous paraît valoir l'accord parfait (*do-mi-sol*), et c'est ainsi que Beethoven l'entend au début de la *IXe Symphonie.* Pourtant *do* et *sol*, de par leurs séries harmoniques divergentes, sont presque incompatibles. Deux perceptions antagonistes sollicitant simultanément — et avec la même force — la conscience, l'attention s'affole, le jugement reste en suspens, la fonction coordinatrice, principe même de l'intelligence, reste paralysée. *Do* et *sol* étant deux fondamentales qui luttent entr'elles à armes égales, on ne sait laquelle des deux perceptions l'emporte sur l'autre, et cette hésitation dépense, en pure perte, une importante somme d'attention.

Pourquoi alors la tierce, ajoutée à l'ensemble prime-quinte, apporte-t-elle

un véritable soulagement? Parce que la tierce, en rompant l'équilibre instable, fait pencher la balance psychique en faveur de l'une des deux notes, rompt l'hésitation et assure ainsi la stabilité du raisonnement :

Pour accorder *do* et *sol*, *mi* vient à la rescousse ; il renforce le son 5 de *do*, et semble ainsi apparenté à *do:* d'autre part, il jure avec le *sol*, parce que, 1° dans la série harmonique *sol sol ré sol si ré fa sol la si*, le *mi* est absent: 2° le son 5 de *mi*, qui est *sol*♯, est en contradiction flagrante avec la fondamentale *sol*.

Dans la triade *do-mi-sol*, le *mi* vient rompre l'hésitation en s'alliant à *do* et en lui donnant ainsi la prééminence. Autrement dit, l'intervention de *mi* affaiblit *sol* en renforçant *do*. Il n'y a plus conflit entre deux pouvoirs ; tout est nettement hiérarchisé, et la conscience qui, un moment suspendue entre *do* et *sol* ne savait comment coordonner ces deux perceptions divergentes, est toute satisfaite d'avoir tout au moins résolu le problème *en faveur de l'un des adversaires.*

Les trois dimensions de la sonorité.

Le sens harmonique s'acquiert graduellement, par expériences successives, tout comme le sens de l'espace, mais, combien plus difficilement, — on pourrait même dire exceptionnellement, — car la plus grande partie de l'humanité ne se doute même pas de son existence.

En continuant le rapprochement avec le sens de l'espace, on ne peut s'empêcher de remarquer que le sens harmonique est basé sur la *triade* de l'accord parfait, comme le sens spatial repose sur *trois* dimensions [1].

Ce n'est que lorsque trois points limitent l'espace que nous avons la notion d'un plan donné.

Un point unique A n'indiquerait que le lieu d'intersection d'une infinité de lignes droites allant dans tous les sens. De même *do*, pris isolément, est une intersection d'accords parfaits, pouvant être aussi bien le son 1 de *sol* que le son 3 de *fa*, que le son 5 de *la*♭, etc.

Un deuxième point B définit la ligne A B, en restreignant ainsi le nombre des lignes possibles à celles contenues dans le plan qui passe par la ligne A B. De même le *sol* s'ajoutant à *do* l'empêche d'appartenir à la fondamentale *fa* ou à la fondamentale *la*♭. Il y a déjà une certaine détermination « par limitation ».

Un troisième point C fixe le choix du plan passant par la ligne A B. Il n'y a plus aucune hésitation. Le plan A B C est déterminé. De même, la tierce *mi* exclut toute autre prééminence que celle du *do*.

Cette similitude nous permet de considérer l'acte coordonnant les trois notes de l'accord parfait comme une opération psychique analogue à la synthèse dans l'espace de trois points donnés. Ainsi définirons-nous l'accord parfait : *Un ensemble de trois «points sonores» déterminant le «plan sonore».*

[1] Le principe de la tonalité, nous le verrons plus loin, repose lui aussi sur *trois* fonctions tonales.

* * *

A quoi attribuer cette tendance à la «trinité», aussi bien dans le domaine des sons que dans celui des formes? N'est-ce pas une habitude contractée au fonctionnement des trois canaux semi-circulaires? Ces fameux canaux, situés dans l'oreille interne, tous trois perpendiculaires l'un à l'autre et qui servent, à ce que disent les physiologistes, à renseigner le cerveau sur l'équilibre du corps[1].

Cette hypothèse fantaisiste est assurément attrayante.

[1] Le liquide qui remplit les trois canaux semi-circulaires — et dans lequel baignent les minuscules *otholithes* — signifierait à la conscience, par la pression qu'il exerce sur leurs parois selon que l'axe de la tête occupe une position verticale, horizontale ou oblique, l'état du corps vis-à-vis de l'attraction terrestre.

VI. ACCORDS MAJEUR ET MINEUR

Un compromis tout à fait semblable à celui de l'accord parfait majeur a présidé à la génération de l'accord mineur [1]. Les musicologues ont vainement tenté de donner de ces modes opposés une explication historique, et nous croyons qu'il est inutile de chercher dans ce sens. Fidèles à notre procédé critique, qui considère les sensations sonores comme des organisations psychologiques luttant entre elles, nous essayerons de montrer comment les deux accords majeur et mineur, aussi spontanés l'un que l'autre, sont *les deux seuls résultats possibles de la lutte entre les trois éléments de l'accord parfait.*

Distinction entre l'origine des modes et leur caractère affectif.

Disons tout d'abord que le coloris affectif — joie ou tristesse — que nous attribuons à ces modes n'a absolument rien à voir dans le phénomène de leur formation. L'accord mineur nous paraît triste à nous autres Européens du XXme siècle ; il a pu paraître tel aux Palestrina et aux Bach, admettons; mais rien ne prouve que dans d'autres circonstances, pour d'autres temps et d'autres peuples il ait eu la même signification, ceci pour des raisons techniques que nous exposons plus loin.

Presque toute la musique orientale repose aujourd'hui encore sur le mode mineur. Est-ce à dire que les Asiatiques soient tous des Child Harold, ou des Werther, des désenchantés, des malades du siècle ? Et si les Doriens pratiquèrent un mode qui nous semble mineur, ils n'en étaient pas moins de rudes et virils conquérants qui avaient autre chose à faire qu'à microscoper leurs larmes.

* * *

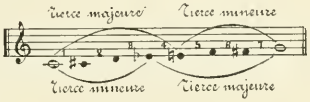
Dans la lutte de la prime avec la quinte, la tierce, en s'alliant à la prime, décidait de la victoire, tout en collaborant à l'accord parfait majeur. La

[1] L'accord parfait est dit *majeur* lorsque la tierce de la fondamentale est majeure *(do MI sol)*, et *mineur* lorsque cette même tierce est mineure *(do MI♭ sol)*, la quinte restant *juste* dans les deux cas *(do sol)*.

même bipartition a donné deux résultats symétriques dans la formation psychologique de l'accord majeur et de l'accord mineur :

Les deux modes comme deux manières quantitativement équivalentes de répartir les intervalles de l'accord parfait.

Entre *do* et *sol* il a sept demi-tons. Or il n'y a que deux possibilités de diviser ce nombre impair en deux parties approximativement égales (*Ex. 31*) : 4 + 3 demi-tons, ou bien 3 + 4 demi-tons ; autrement dit : tierce majeure et tierce mineure (*do-mi* + *mi-sol*) ou bien vice-versa, tierce mineure et tierce majeure (*do-mi♭* + *mi♭-sol*). Dans cette seconde triade *do-mi♭-sol*, le rapport *do-sol* reste le même que dans la première triade *do-mi-sol*. Et de même que dans le premier cas c'était *mi* qui était incompatible avec *sol*, cette fois c'est *mi♭* qui l'est avec *do*, pour la bonne raison qu'il contredit le *mi* naturel son 5 de *do*. Au contraire, le *mi♭* sympathise avec *sol*, ce dernier étant le son 5 de *mi♭*. Ainsi, de même que dans l'accord parfait majeur *mi* s'alliait à *do*, dans l'accord parfait mineur *mi♭* s'allie à *sol*, en lui donnant de ce fait la prééminence. Cette considération suppose une origine commune du majeur et du mineur, *et qu'ils sont deux solutions différentes mais équivalentes* d'un même problème.



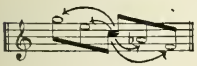
Ex. 31.

Il est bien entendu que ce problème, nous l'envisageons ici sous son aspect psychologique, comme une accomodation de la conscience en face d'un dilemme ; car acoustiquement, alors que l'accord majeur *do mi sol* réalise une fusion quasi-parfaite par sa complète coïncidence avec les sons 1, 3, 5 de la série unique de *do*, l'accord mineur *do mi♭ sol* est un mélange de deux séries, de celle de *do* et de celle de *mi♭*, séries qui se coupent au point *sol*. *Ainsi, tandis que l'accord majeur a une seule fondamentale (do), l'accord mineur en a deux (do et mi♭).*

Mais les similitudes l'emportant sur les différences, nous confondons assez ces deux accords pour attribuer, par analogie, aux trois notes de l'accord mineur les mêmes fonctions déjà reconnues dans les notes correspondantes de l'accord majeur naturel ; si bien que dans l'accord mineur *do mi♭ sol* nous considérons, par habitude psychologique, la seconde fondamentale *mi♭* comme étant la tierce de la première, tierce qui, par comparaison avec son sosie fonctionnel majeur *mi♮*, paraît mineure — d'où impression que l'ensemble *do mi♭ sol* forme un accord « mineur », tout comme s'il était réellement formé des sons 1, 3, 5 d'une série harmonique mineure (inexistante) et qui serait *do, do, sol, do, mi♭*, etc.

Discussion de la thèse du « renversement symétrique. »

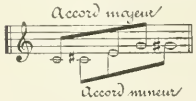
M. Hugo Riemann a tenté, fort ingénieusement du reste, de voir en l'accord mineur le renversement symétrique de l'accord majeur (*Ex. 32*). Ce point de vue étant étroitement lié à la question des harmoniques dites « inférieures » dont il sera question tout à l'heure, nous n'en discuterons pas ici la valeur ; remarquons cependant que, pour rendre raison de la parenté entre les deux notes inférieures et la note supérieure de l'accord mineur, M. Riemann


Acc. maj. Acc. min.
Ex. 32.

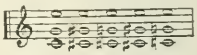
fait appel à une hypothèse qui nous semble inutilement compliquée, cette hypothèse présupposant des calculs harmoniques fort subtils et peu en rapport avec le caractère intuitif des premières trouvailles phonesthétiques. La fusion optima des trois éléments qui composent l'accord parfait pouvant donner par un compromis quasi spontané un double résultat, point n'est besoin de voir en l'accord mineur le « renversement symétrique » du majeur pivotant sur le *do*. La triade mineure étant psychologiquement aussi satisfaisante que la triade majeure, pourquoi l'une aurait-elle passé pour plus « euphonique » que l'autre [1] ? Aussi furent-elles, à notre avis, deux solutions équivalentes, quoique différentes, mais aussi spontanément trouvées du problème de l'accord parfait.

La quinte « tziganе ».

Du reste, si l'on admet le rôle prépondérant qu'ont joué les calculs harmoniques subconscients dans la formation des accords majeur et mineur, d'autres explications viennent confirmer l'explication première. Prenons, à titre d'exemple, le rapport de 4 à 5 (c'est-à-dire de tierce majeure) ajouté à lui-même, *do-mi* + *mi-sol*♯, *do* étant fondamentale de *mi*, et *mi* fondamentale de *sol*♯. Juxtaposées, ces deux tierces donnent la triade *do-mi-sol*♯ dans laquelle, outre le rapport *do-mi*, déjà connu par l'accord parfait, nous nous trouvons en face d'un rapport équivoque, *do-sol*♯, le *sol*♯ étant antagoniste du *sol naturel* son 3 de *do*. En supprimant ce malencontreux dièze, nous descendons à l'accord parfait majeur *do-mi-sol* ; mais on peut obtenir un résultat tout aussi phonesthétique en diézant le *do* pour monter à l'accord mineur *do*♯*-mi-sol*♯ (*Ex. 33*). En effet, la tierce majeure *mi-sol*♯ est un non moins bon rapport que la tierce majeure *do-mi*, et d'autre part *sol*♯ est le son 3 de *do*♯. Les Tziganes, qui sont certainement la race la plus spontanément musicale de l'Europe, sentent si bien l'*équivalence foncière* de ces deux accommodations de la triade harmonique qu'ils emploient *les deux formes, successivement*, pour exprimer *la même fonction tonale* [2] (*Ex. 34*).



Ex. 33.


Ex. 34.

* * *

Ce qui précède semble indiquer que l'accord parfait n'a pas surgi *ex nihilo*, qu'il a fallu à l'esprit un long et progressif entraînement pour en reconnaître les avantages sur n'importe quel autre accord.

[1] L'antiquité, ne pratiquant l'accord parfait que sous sa forme mélodique, devait ignorer les sons résultants qui troublent partiellement l'audition de l'accord mineur simultané et nous le font aujourd'hui trouver moins consonant que l'accord majeur.

[2] Puisqu'il y a identité fonctionnelle, la science harmonique ne peut interdire la marche des quintes parallèles dites « tziganes », présentes dans cet exemple.

Cette longue adaptation, chacun de nous la renouvelle dans son enfance. De même que le petit enfant situe tout d'abord les objets tous à la même distance, sans les réduire en perspective, sans synthétiser les lignes, de même au début il n'entend qu'un charivari de fondamentales sans arriver à les coordonner. A un âge où il connaît déjà la signification des mots les plus usuels, il éprouve encore un plaisir intense à tapoter sur le piano d'épouvantables cacophonies. Ce n'est qu'avec peine et lentement qu'il pourra acquérir la notion de l'accord parfait, sauf dans le cas rarissime d'un Mozart, chez qui la mémoire ancestrale tenait déjà toute prête cette conception de la triade harmonique. Et cette notion sera longtemps si incertaine que l'enfant, lorsqu'il fera une faute en plaquant au piano un accord parfait, la corrigera souvent par une faute seconde plutôt que par la forme juste.

Note sur la « série harmonique inférieure. »

C'est à cette double possibilité d'interprétation de la triade harmonique qu'on pourrait attribuer les diverses hypothèses des théoriciens sur la genèse de l'accord mineur, en particulier celle de la prétendue série des harmoniques inférieures, encore soutenue de nos jours par d'éminents musiciens.

La formation psychologique de l'accord mineur étant due, tout comme celle de l'accord majeur, à une triade de fondamentales dont deux sont directement parentes de la 3ᵉ, il appert que tous les rapports constatables entre les trois notes de l'accord majeur (où l'inférieure sert de copule aux deux autres), seront également constatables, *en sens inverse*, entre les trois notes de l'accord mineur (où c'est la supérieure qui sert de copule aux deux autres).

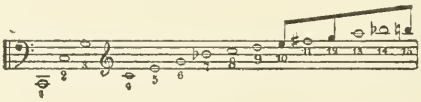
Au XVIᵉ siècle, Zarlino, qui basait l'accord majeur sur la *divisione armonica* d'une corde vibrante (1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, etc.) imagina, pressentant cette symétrie, d'attribuer la formation de l'accord mineur à la *divisione arithmetica* (1, 2, 3, 4, 5, 6, etc.) de cette même corde ; division qui en réalité est une... multiplication, puisque pratiquement il s'agirait des longueurs doubles, triples, etc., de la corde considérée. Cette idée du renversement de la série des nombres harmoniques était cependant le symptôme d'une première intuition de la possibilité du double groupement de la triade psychologique.

Au XVIIIᵉ siècle, Rameau entrevit, lui aussi, la possibilité de deux formations symétriques, mais il sentit la difficulté d'admettre la série dite arithmétique.

Au XIXᵉ siècle, Moritz Hauptmann reprit l'idée de Zarlino et attribua l'accord mineur à une prétendue série « d'harmoniques inférieures », qui serait l'exact renversement de la série harmonique supérieure réelle.

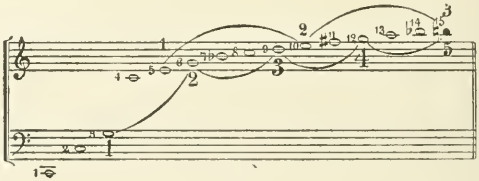
C'était consacrer, par des termes d'apparence scientifique, l'intuition des deux triades symétriquement équivalentes sans pouvoir du reste prouver expérimentalement l'existence de la série inférieure complète, qu'aucun instrument de physique n'a jamais enregistrée.

Helmholz, trop éminent physicien pour être partisan de la prétendue série inférieure, préféra chercher la genèse de l'accord mineur dans les sons 10, 12, 15 de la série réelle (*Ex. 35*).



Ex. 35.

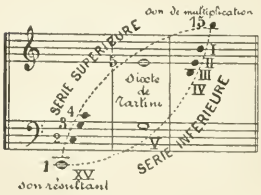
Remarquons que les sons 10, 12, 15, sont renforcés par la superposition des séries harmoniques propres aux diverses harmoniques déjà présentes. Le son 10 est renforcé par le son 2 du *mi* 5; le son 12 est renforcé par le son 3 du *do* 4; le son 15 est renforcé à la fois par le son 3 du *mi* 5 et le son 5 du *sol* 3; renforcement assez sensible pour recevoir le nom spécial de *son de multiplication* (*Ex. 36*).



Ex. 36.

S'appuyer sur cette triade de sons 10, 12, 15 dont le *sol* et le *mi* sont précisément contenus chacun dans l'une des deux séries convergeant vers le *si*, c'était toucher la vérité[1] tout en attribuant à l'oreille une capacité de perception harmonique bien problématique et qui dépasserait même celle des résonateurs des physiciens; les sons 10, 12, 15 sont par trop éloignés du son fondamental.

Van Oetingen reprit la question des séries supérieure et inférieure. Partant de l'observation, déjà faite par Tartini, que la sixte *sol-mi* (sons 3 et 5 simultanés) engendre les sons résultants inférieurs *do do* (sons 2 et 1) et qu'en même temps les harmoniques réelles de ces mêmes notes *sol mi* engendrent par superposition le *si* aligu (son 15 d'Helmholz ou de multiplication), il crut trouver dans la distance symétrique du *do* inférieur et du *si* supérieur (en partant de la sixte *sol mi*) la preuve matérielle de l'existence d'une série inférieure exactement contraire à la série réelle, et capable d'expliquer la formation des deux accords majeur, *do sol mi*, et mineur[6] *sol mi si*, disposition qu'il exprima schématiquement ainsi (*Ex. 37*) et qui revient, pour la série inférieure, à prendre pour point de départ l'accord mineur d'Helmholz dans le sens descendant.



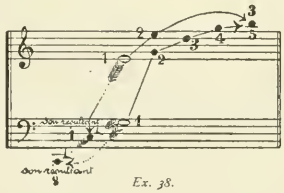
Ex. 37.

Dans ce schéma, les harmoniques situées entre les chiffres V et XV sont sous-entendues, et pour cause, la série étant ici une hypothèse gratuite. En outre, cette série ne saurait en rien expliquer la raison de la symétrie du *do* grave et du *si* aigu; cette symétrie provient de l'identité des rapports (*do* 1, *sol* 5) et (*sol* 3, *si* 15),

[1] En effet, le *si* est le point où se coupent les séries des deux fondamentales *mi* (dont *si* est le son 3 et *sol* (dont *si* est le son 5).

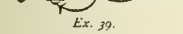
ce qui donne forcément la même distance ascendante entre *do* 1 et la sixte *mi sol*, ou entre la sixte *mi-sol* et *si* 15. Il n'est nul besoin d'évoquer la prétendue série descendante pour expliquer la symétrie remarquée par van Oetingen.

En modifiant l'exemple ci-dessus selon la réalité, on obtient la version naturelle que voici (*Ex. 38*). Les lignes pointillées nous montrent le son générateur *do* 1, éveillé dans la conscience par le processus des battements (sons résultants), et le *si* 15 renforcé par la superposition des deux séries harmoniques présentes.



Ex. 38.

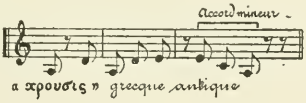
Ramenons le tout au schéma suivant (*Ex. 39*):


Ex. 39.

Nous y retrouvons exactement les deux triades majeure et mineure formées comme nous l'avons exposé plus haut; quand *mi* et *sol* (les deux notes de la sixte de Tartini) s'apparentent à *do*, il y a accommodement psychologique dans le sens de l'accord majeur; quand ils s'apparentent à *si*, il y a accord mineur, *selon les mêmes données* (2 : 3 et 4 : 5) de la série harmonique *supérieure*, données simplement interverties.

Ainsi, la théorie de Van Oetingen est, comme les autres, une conséquence de l'intuition de la double interprétation des triades.

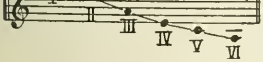
Pour montrer ce qu'elle a de contradictoire avec les faits historiques, nous dirons que les Grecs recherchèrent et pratiquèrent l'accord mineur décomposé (*Ex. 40*) bien avant que la pratique des sons simultanés (sixte de Tartini) fasse jouer un rôle quelconque aux sons résultants ou de multiplication.



Ex. 40.

M. Hugo Riemann, et plus récemment M. Vincent d'Indy, ont également fait appel à la série harmonique inférieure pour expliquer la genèse de l'accord mineur (génération de l'accord par la progression arithmétique 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc.) sans tenir compte que cette théorie les oblige à employer, comme nous allons le voir, des cordes doubles, triples, quadruples, etc., de la corde génératrice, ce qui semble annuler toute la portée de ce point de vue.

M. Vincent d'Indy, dans son *Cours de composition* [1], dit en substance (page 98) : « Faisons vibrer *la sixième partie* d'une corde, et prenons comme point de départ la note obtenue. En faisant vibrer ensuite divers segments de la même corde successivement deux fois, trois fois, quatre fois, cinq fois, six fois plus longs que cette sixième partie (ce qui aboutit finalement à la corde entière), nous obtenons la série suivante (*Ex. 41*), qui représente l'exact renversement de la série supérieure, et ne saurait être que la série inférieure formant l'accord mineur. »



Ex. 41.

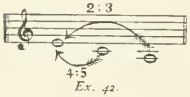
A première vue, la théorie est séduisante. Elle n'est cependant pas plus valable que celle de Zarlino, et, comme elle, simplement inspirée de la possibilité d'invertir les matériaux propres à l'accord majeur :

L'unité de longueur (6e de corde) qui engendre le son I de M. Vincent d'Indy ne pourra jamais donner une harmonique figurée par le son II de l'exemple : Pour faire entendre ce son II, il faudrait une corde au moins deux fois plus longue (et dans ce cas ce son II ne serait encore que le son fondamental); à plus forte raison, les sons III, IV, V, VI de l'exemple ne pourront être produits que par des cordes trois fois, quatre fois, cinq fois, six

[1] Ou plus exactement M. Sérieyx, auquel M. d'Indy a confié la rédaction de cet ouvrage.

fois plus longues que la corde prise comme unité. Tant il est vrai qu'un sixième de corde dont on s'occupe exclusivement *sans tenir compte des autres sixièmes* est assimilable à une corde *unique*, tout en étant six fois plus courte. Allonger, pour les besoins de la cause, ce sixième de corde qui joue le rôle d'unité, c'est lui substituer chaque fois d'autres unités de plus en plus longues, donnant chacune une nouvelle fondamentale — à savoir tout autre chose que des harmoniques.

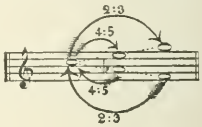
S'il est permis de reculer devant l'hypothèse de six cordes différentes expliquant la genèse d'une seule et même série harmonique, rien n'empêche par contre de considérer le son I de l'exemple comme l'octave harmonique *supérieure* (son 2) du son II de l'exemple. En poursuivant ce raisonnement, le son II de l'exemple sera la quinte harmonique du son III (rapport *ascendant* 2 : 3), le son III sera la quarte harmonique du son IV (rapport *ascendant* 3 : 4), le son IV sera la tierce majeure harmonique du son V (rapport *ascendant* 4 : 5), le son V sera la tierce mineure du son VI (rapport *ascendant* 5 : 6). En s'en tenant aux sons IV, V, VI seuls intéressants, on se retrouve dans une triade *mi-do-la* où *mi* sert de copule psychologique au *do* et au *la*, ces deux dernières notes étant considérées comme deux fondamentales isolées (*Ex. 42*).



Ex. 42.

Cette prétendue « série inférieure » n'est donc, pratiquement parlant, qu'un conglomérat de fragments de séries supérieures, ordonnées, à l'inverse de leur sens naturel, selon la séquence 2 : 1, 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5.

La théorie de M. Riemann, qui a considéré l'accord mineur comme un accord majeur renversé par pivotement autour de sa fondamentale (*Ex. 43*), est une variante du même point de vue, invoquant elle aussi l'existence de la série inférieure alors qu'il suffit, une fois de plus, d'intervertir les éléments de l'interprétation mentale pour expliquer le phénomène.



Ex. 43.

* * *

Dans tous ces cas, nous pouvons donc remplacer la prétendue série inférieure par des fragments de la série supérieure, et nier catégoriquement l'existence de la série prétendue. Nous irons même plus loin, en affirmant que l'accord majeur n'est pas même le résultat de la série supérieure de sa fondamentale : *mais le résultat de la fusion optima des trois séries harmoniques propres à chaque note de la triade majeure* (cf. ex. 14, page 40).

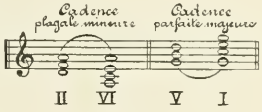
Si *do* et *sol* sympathisent, ce n'est pas parce que *sol* peut s'assimiler au son 3 de *do*, c'est parce que la série harmonique de *sol* est en sympathie suffisante avec la série harmonique de *do*, et ainsi de suite.

Ramenons donc tous les phénomènes de l'interdépendance des notes de l'accord parfait à des phenomènes de sympathie d'une note à l'autre, sans même voir en la série supérieure une *explication* de l'accord parfait majeur : du coup nous comprendrons combien franchement inutile est l'hypothèse de la série inférieure, puisque pour l'accord mineur il ne s'agit que de la même fusion optima d'un élément sonore avec les deux autres de la triade.

Il en sera de même pour toute série offerte par la disposition mélodique et harmonique du mode mineur opposée à celle du mode majeur. La formation des tétracordes katohémitonal et anohémitonal étant psychologiquement équivalente, la symétrie en sens contraire offerte par eux ne fait que renouveler, dans une sphère plus vaste, la possibilité d'une symétrie fonctionnelle parfaite sans qu'il soit nécessaire d'invoquer l'idée d'un mineur « inverse » du majeur.

C'est parce que la gamme mineure est formée par deux tétracordes katohémitonaux qu'elle est l'exact « équivalent symétrique » de la gamme majeure formée par deux tétra-

cordes anohémitonaux ; c'est pour cela qu'elle permettra, en sens inverse, les mêmes combinaisons phonesthétiques que la gamme majeure. Quand MM. Hugo Riemann et Vincent d'Indy interprètent la symétrie offerte par la cadence parfaite majeure avec la plagale mineure par l'opposition de la résonance supérieure et de la résonance inférieure, ils parlent en termes impropres d'une chose parfaitement positive (*Ex. 44*). Il en est de même pour toutes les autres combinaisons symétriques des deux modes.



Ex. 44.

Le mode mineur tout entier, tétracorde, gamme, accord, peut donc être considéré comme fondé sur l'ensemble des groupements acoustiques contraires de ceux du majeur mais non renversés, et fondé sur les mêmes rapports harmoniques. Ainsi tombent toutes les discussions sur la priorité de l'un ou de l'autre mode dans l'histoire de la musique ancienne. Chacun d'eux a pu, au même titre, servir à coordonner des sons épars en un système tonal sympathique, et créer une tradition populaire.

LIVRE PREMIER

Les vicissitudes de l'esprit musical en Orient, en Grèce, à Rome.

I. LA MUSIQUE CHEZ LES CHINOIS

Il serait malaisé d'affirmer, des deux civilisations, de l'égyptienne et de la chinoise, laquelle est la plus ancienne. Cette question, d'ordre historique, ne nous importe guère. Même si les habitants du Delta ont, dans un temps où les Chinois n'avaient rien de semblable, inventé le « maneros», espèce de mélodie-type qui s'adaptait aux occasions et aux paroles les plus diverses, et même si l'on suppose, à l'encontre d'Hérodote, qu'ils aient eu un répertoire mélodique plus varié, les Egyptiens ne semblent pas avoir joué dans l'histoire musicale un rôle aussi important que les Chinois.

Pour les antiques habitants du Nil, la musique fut sans doute une symbolique[1], un système de signes indiquant des liens mystiques encore plus qu'un art ayant pour but d'affecter la sensibilité, une métaphysique, un savoir mystérieusement lié à celui des étoiles, puisque dans les collèges de prêtres on étudiait conjointement l'astronomie et la musique. Quand Pythagore fait chanter les sphères en mouvement, c'est sans doute qu'il se souvient de la transcendentale doctrine de quelque grand-prêtre d'Egypte.

Pour les Chinois, la musique fut de même, au début, une science mystique. Des légendes sans nombre en illustraient la naissance. On se rappelle encore comment Ling-Lun avait découvert les intervalles musicaux en écoutant chanter l'oiseau Foung-Hoang.

Tous les renseignements que nous avons sur les perfectionnements que les Chinois auraient réalisés, entre les années 3000 et 2000, dans le domaine des sons et dans la construction des instruments, sont de provenance tout aussi légendaire. Mais si les faits rapportés ne peuvent pas être pris à la lettre, le ton de la légende donne des indications précieuses sur la manière dont les fils du Ciel comprenaient la musique. Ennemis de l'anarchie, amoureux de distinction précise, ils se sont de bonne heure appliqués à

[1] D'après la légende, l'Hermès égyptien, en inventant la lyre, attribua à ses trois cordes un son différent en rapport avec l'hiver (son grave), l'été (son aigu), et le printemps (son moyen).

ordonner, à régulariser, à normaliser le chaos sonore, fixant avec un souci extrême et un soin méticuleux les intervalles que quelques hommes, plus sensitifs que d'autres, avaient réussi à découvrir. Ils ont poussé le scrupule scientifique jusqu'à préférer 84 gammes différentes plutôt que de passer sur certains compromis, dont la phonesthétique européenne s'est fort bien accommodée.

« Circulation » des demi-tons.

En prenant tour à tour pour point de départ chaque note de l'échelle diatonique, ils créèrent les sept modes :

							la	si	do	ré	mi	fa	sol	la
						sol	la	si	do	ré	mi	fa	sol	
					FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA		
				mi	fa	sol	la	si	do	ré	mi			
			ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré				
		do	ré	mi	fa	sol	la	si	do					
	si	do	ré	mi	fa	sol	la	si						

Système qui a ceci de particulier, qu'il implique la « circulation » des demi-tons.

C'est-à-dire que les demi-tons ne portent pas, comme dans nos gammes modernes, sur des degrés déterminés, *mais changent de place* sans changer de note. Que la gamme commence par *do* ou par *fa*, les demi-tons restent toujours les mêmes, *mi-fa* et *si-do*. Dans la gamme qui débute par *do*, le demi-ton *mi-fa* se trouve entre le IIIe et le IVe degrés. Dans la gamme qui commence par *fa*, le même demi-ton se trouve entre le VIIe et le VIIIe degrés.

Ces sept modes ne sont donc en réalité que la seule et même gamme de *do*, commencée aux sept degrés différents de l'échelle diatonique.

En appliquant ces sept modes aux 12 notes chromatiques (le chromatique des Chinois, presque semblable au nôtre, était un résultat de spéculations mathématiques fondées sur la mensuration des tuyaux sonores), on obtint 84 combinaisons différentes. C'était précis, mais bien compliqué. De plus, les demi-tons qui, quoi qu'on fasse, ne peuvent résister à une critique intransigeante, n'avaient pas le don de plaire à ces mathématiciens consciencieux. Aussi la plupart des musiciens chinois s'abstinrent-ils de les employer, en se bornant à la gamme pentaphone [1] dont nous avons déjà parlé au chapitre des tétracordes (*Ex. 45*).

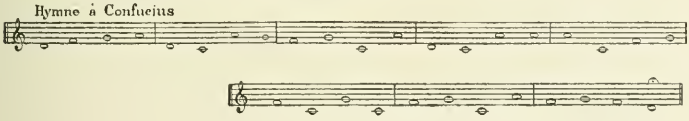
[1] A moins que les Célestes ne choisissent un autre mode de mutilation :

do	ré	mi	fa	sol	la	—	do
—	ré	mi	fa	sol	la	si	—
do	ré	—	fa	sol	la	si	do
do	ré	mi	—	sol	la	si	do
do	ré	mi	—	sol	la	—	do
—	ré	—	fa	sol	la	si	—

Dans le tableau ci-dessus, on remarquera que c'est dans l'intervalle de tierce mineure (dont le partage entraîne forcément un ton et un demi-ton), qu'on fait disparaître soit une des notes extérieures de cette tierce, soit la note du milieu. — Dans la formule n° 2 c'est la tierce *si-ré* formée par les deux extrémités de la ligne qui est à considérer.

Ce qui montre à quel point d'autre part leur phonesthétique était encore une mystique, c'est l'idée, pour nous si étrange, qu'ils ont eue de baser leur système de poids et de mesures sur le chiffre 81, qui leur parut respectable entre tous parce que le tuyau qui donnait le *fa* (leur lû fondamental) pouvait contenir 81 grains de millet. Quelques novateurs hardis ayant tenté de substituer à ce 81 un plus commode 80, une querelle s'ensuivit qui dura des siècles, et ne prit fin que sur le triomphe définitif de l'exactitude absolue du chiffre 81.

Ces chinoiseries musico-métaphysiques font sourire. Le fait est qu'elles absorbèrent de grandes énergies intellectuelles, qui auraient pu être mieux employées au profit du progrès phonesthétique. Le côté affectif, spontané de la musique restait dans l'ombre ; les sons étaient des valeurs symboliques. La gamme pentaphone n'offrait vraiment que de bien maigres possibilités de variations, puisque ses cinq notes ne faisaient que se succéder sans jamais se superposer harmoniquement.



Ex. 45

A partir d'une certaine époque, les Chinois semblent avoir senti la signification affective de la musique ; ils attribuèrent alors à tel ou tel « principe » musical (mode) le pouvoir d'améliorer ou de corrompre la nature humaine. La musique devint un instrument de perfectionnement moral. Une tradition raconte que le philosophe Confucius, s'étant égaré avec ses disciples dans une contrée déserte de l'immense empire, oubliait les tortures de la faim en pinçant du Kin. Les disciples, étonnés, lui ayant reproché de chanter dans une aussi triste occurrence, Confucius répondit : « Le sage se sert de la musique pour remédier à la faiblesse de l'âme, l'insensé l'aime pour étouffer les sentiments de crainte dont son cœur est saisi. »

Elever la nature humaine, c'était déjà quelque chose, mais qu'on était loin encore des mille frissonnements, des mille joies, des mille angoisses de la symphonie moderne.

Les anciens instruments égyptiens.

La *lyre* à 3 cordes ; à 4 cordes *(nabla)*; puis de 5 à 18 cordes. La harpe *(tebouni)*. Arc monocorde, puis polycorde (de 3 à 22 cordes ; 14 cordes dès le temps d'Amasis, 900 ans avant la lyre grecque à 7 cordes de Terpandre). La *guitare* à plectre, à cordes métalliques. Le *psaltérion*, ancêtre du tympanon (d'origine assyrienne). — Le *kinnor* et le *nebel* hébreux.

La *flûte*, primitivement sifflet syrien *(gangris)*, monaule sans bec et sans trous. Flûte monaule à trous. Flûte droite (galoubet) ; flûte traversière *(sebi)*; flûte droite à deux tuyaux *(photinge, arghul)*. — Le chalumeau.

La trompette droite. — Les Hébreux, outre cette trompette, employèrent aussi la trompette recourbée en forme de corne (sorte de cornet à bouquin).

Percussion variée.

Les anciens instruments chinois.

Le *koan-tsée*, flûte de Pan à tuyaux de bambou.

Jeux de cloches *(pien tchoung)* et de pierres sonores (*pien k'ing)*, 16 pierres chromatiques.

La syrinx à 12 tubes *(p'aï-siao)*. L'orgue à bouche *(cheng)*. Le *yo*, tube à 6 trous. La flûte à 8 trous *(tcheû)*. Le *hiuen*, sorte d'ocarina en porcelaine à 5 trous.

Le *kin*, luth à 5, puis à 7 cordes. Le *chê*, kin à 50 cordes (réduit à 25 cordes sous Hoang-ti).

Le *keou-kin*, « kin de bouche » ou guimbarde.

La trompette droite *(kao-t'oung)*; la trompette avec pavillon en retour *(là-pà)*.

Percussion variée.

II. LA MUSIQUE CHEZ LES HINDOUS

Les imaginatifs adorateurs de Brahma n'ont pas, comme les Chinois, perdu leur temps en des calculs pédantesques et stériles. Les modes hindous sont aussi élastiques que nombreux. Les historiens se sont évertués à les fixer, mais ils n'y ont pas toujours réussi, car l'Indien s'est fort peu soucié des notes légales ; il s'abandonnait à son imagination, en créant, au fur et à mesure, les notes dont il avait besoin.

Pourtant il exista aux Indes, comme ailleurs, des théoriciens qui prirent pour tâche de mettre un frein à ces déréglements sonores. Ils imaginèrent un système très subtil, qui rendait compte des pires dérogations. Les demi-tons étant de trop vulgaires distinctions pour ces esprits déliés, ils confirmèrent l'emploi des $^1/_3$ et des $^1/_4$ de tons, appelés « sruti ». Du reste les tons intermédiaires entre les tons entiers n'ont jamais été que vaguement définis, bien que les théoriciens eussent à une certaine époque préconisé la division de l'octave comme suit : *do-ré*, 4 sruti ; *ré-mi*, 3 sruti, *mi-fa*, 2 sruti ; même disposition pour le deuxième tétracorde *sol la si do*, séparé du premier par les quatre sruti de l'intervalle *fa-sol*. Le « srutisme. »

Cette double succession 4, 3, 2 est approximativement conforme au resserrement progressif des sons 8, 9, 10 de la série harmonique. On ne s'en servait pas systématiquement, mais plutôt pour adoucir le passage d'un son à un autre, comme cela se passe chez nous dans le phénomène de l'attraction [1]. Ce qui le prouve, c'est qu'aucun de leurs instruments n'était capable de donner les 22 sons de l'échelle « srutique ». On accordait l'instrument dans tel ou tel sens, selon la nature du morceau à interpréter. Bien souvent, on laissait tomber, comme en Chine, une ou deux notes du mode. Ces libertés si grandes devaient permettre à un improvisateur de talent de créer des mélodies d'une phonesthétique variée et surtout infiniment nuancée, mais le manque de fixité du système entrava certainement son

[1] Lorsque la voix s'arrête entre *do* et *ré* sans intention particulière de tempérament, la note obtenue sera plus près de *ré* si l'on monte, et de *do* si l'on descend.

développement ultérieur, car une forme nouvelle doit acquérir une certaine résistance, cristalliser, avant de se différencier en d'autres formes.

Du reste, le système des «sruti» se rapporte à la plus ancienne musique de l'Inde. Les Hindous s'en tinrent plus tard à la diatonie pure et simple.

Leur gamme d'aujourd'hui est presque entièrement semblable à la nôtre.

Quant aux modes, ils en eurent 960. Mais ces modes ne différaient que par la disposition de telle ou telle note, sans qu'on puisse discerner, comme chez les Chinois, les raisons qui justifient ces lacunes. C'est le jardin diapré et magnifique de l'arbitraire. On n'est plus du tout dans les plates-bandes tirées au cordeau de la Ville Impériale.

Il est bien difficile de dire si l'Inde a subi l'influence musicale de la Chine. En revanche il est probable que les Grecs entrèrent en contact avec la musique indienne, quand ils traversèrent, avides de conquêtes, le pont des Cyclades et s'établirent sur les côtes fertiles de l'Asie Mineure. Et l'influence fut sans doute réciproque.

Les anciens instruments hindous.

1° Classe des *Tut* (instruments à cordes) :
La *vina (capliu* ou *pennak),* luth à 7 cordes frottées (accord : *la la do♯ ré mi la la*).
Le *tamboura (tanpoura* ou *thunbousâh),* guitare ou mandoline primitive, à 3 ou 4 cordes (sons 1, 2, 3).

2° Classe des *Songhur* (instruments à vent) :
La *bansoulie (bounsie, bansy),* flûte à bec en bambou, à 7 trous.
L'*otou* et le *pilancogel,* hautbois à une note. Le *tourti,* cornemuse.
Le *bouri,* le *combou,* le *toutaré,* espèces de trompettes, derivées de la corne de bœuf.
Percussion variée.

III. ΜΟΥΣΙΚΗ

Tous les arts ne furent pour les Hellènes qu'un seul art, la chose des Muses — *Μουσική*. Art unique, jailli d'une vie unique, art *un* jailli d'une vie *une*. Notre vie moderne est toute de plans superposés ; il y a le quotidien et l'extraordinaire. Notre âme est toute de fonctions tranchées et parallèles ; il y a l'oratoire et le laboratoire.

Dans la vie grecque rien de ce cloisonnage ; chaque citoyen était juge et prêtre, esthète et guerrier, athlète et sage. Un Athénien aurait-il jamais conçu l'invitale idée de « consacrer sa vie » à quoi que ce fût. Un Grec consacrait sa vie à vivre, multiplement, fortement, amplement,.. naturellement. Tel fut le « miracle grec ».

L'art grec fut un et multiple. Les Muses étaient neuf, mais sœurs et se tenant tendrement par la main. Aussi Euterpe, la déesse tutélaire des harmonies, dut-elle sur l'Hélicon danser au pas de ses compagnes, l'héroïque Calliope, la triste Erato, la gracieuse Terpsichore. La puissante Melpomène faillit l'asservir à jamais et Thalie parfois la contraignit à rire. Mais Euterpe les aimait : sans ses sœurs eût-elle pu vivre ? Elle que Calliope avait bercée...

Euterpe naquit dans le «megaron», au bruit des festins de quelque Agamemnon de la préhistoire, sous l'impulsion du rythme dactylique ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ que les hommes d'armes scandaient sur leurs boucliers. Dans Homère, le rapsode accompagne avec la lyre la geste qu'il chante devant le roi des Phéaciens.

Et la langue grecque, si soucieuse de la «quantité» des syllabes, si nette dans son accentuation musicale, ne contenait-elle pas en germe tous les rythmes qu'a employés la musique hellénique, depuis le dactylos primordial jusqu'au 3/8 qu'Archiloque empruntera aux bacchanales de Thrace, jusqu'au 5/4 qu'Olympe surprendra en Crête aux cérémonies célébrant Réha et Zeus Idien, rythme symbolisant les coups de marteau de forgerons semi-divins sur l'enclume légendaire.

Influences asiatiques.

Ce sont vraisemblablement les Grecs de l'Asie-Mineure qui donnèrent le branle au développement de la musique, comme ils le firent pour la philosophie et la poésie. La presqu'île qui aujourd'hui ne nous intéresse plus que par ses massacres était alors le carrefour des peuples, la croisée où les influences chinoises, hindoues, persanes, sémitiques, égyptiennes, phéniciennes, s'entrechoquaient pour fusionner en d'étranges amalgames. Les Grecs d'Ionie eurent assez de géniale souplesse pour combiner, coordonner, synthétiser tous ces éléments informes, épars, contradictoires.

Cependant, les Hellènes, toujours jaloux de devoir quelque chose aux autres, aux «Barbares», ont inventé des légendes gracieuses ou terribles pour attribuer les origines de leur art musical à leurs propres divinités. Contrairement au témoignage de Strabon, qui affirme que «toute la musique grecque, chant, rythme et instruments, vient de la Thrace et de l'Asie», ils font d'un fabuleux Eumolpos le créateur de la mélodie douce à l'oreille. Homère célèbre un non moins légendaire Tamyris.

Si l'influence de l'Asie fut déterminante pour le développement ultérieur de la phonesthétique grecque, il est presque certain que des tentatives indigènes durent en préparer le terrain; car il en est des influences comme des maladies : il faut, pour qu'elles se communiquent, qu'il y ait prédisposition[1].

Sur l'injonction d'un oracle, Terpandre vint de Lesbos à Delphes et triompha aux concours pythiques avec la lyre à sept cordes qu'il avait construite en joignant le tétracorde de la lyre éolienne asiatique à celui de la lyre dorienne.

C'est encore à l'Asie que la Grèce dut sa musique instrumentale. Olympos apporta de Phrygie le chalumeau, clarinette aux sons graves et émouvants.

Les instruments polycordes des Orientaux s'acheminèrent par le pont des Cyclades pour fournir à Kepion ou à Aristonicos d'Argos les premiers éléments de la cithare, lyre perfectionnée qui eut pour les Grecs une importance égale à celle du clavecin pour les modernes.

Les instruments à percussion arrivèrent avec les cultes bruyants de Dionysos et de Cybèle; puis, en dernier lieu, les instruments à vent, trompette, cor recourbé. Mais leur éclat fut sans doute jugé trop peu solennel, puisque seuls l'aulos d'Arcadie (flûte) et l'aulos phrygien (clarinette) furent admis à accompagner les hymnes sacrés à côté de la cithare éminemment agréable à Apollon.

Eumolpos et Tamyris seraient comme les Saint-Ambroise et les Saint-Grégoire de cette musique sacrée primitive.

[1] Cette contagion artistique fut d'autant plus facile que la race grecque a des affinités irrécusables avec certaines races de l'Asie-Mineure, dont les Hellènes possèdent la souplesse physique et morale. Entre les modes srutiques hindous et le mode enharmonique grec, par exemple, il n'y a guère qu'une légère différence de stylisation.

Le demi-fabuleux Olen, venu de Thrace ou des pays hyperboréens, fonde le culte d'Apollon à Délos, ordonne les chants et les danses sacrées et symétrise harmonieusement les mouvements des choreutes en leur imposant définitivement le rythme dactylique. La musique sacrée.

Orphée assouplit la rigidité des nômes[1] hiératiques de Philamon de Delphes et de Chrysostome de Crète, en animant de son souffle mystique la sévérité rituelle des Doriens. Sa lyre, en soutenant le chant, donne à la mélodie des contours plus précis et plus variés. Le sentiment religieux, l'élan intime de l'individu vers la divinité remplace la religion purement rituelle. Orphée attendrit le cœur de l'Univers, et, comme le dit si gentiment Tristan l'Hermite, au son de la lyre sacrée

> L'indomptable éléphant dans cette attention
> Près du rhinocéros n'a point d'émotion.

Avec Orphée, le murmure de l'âme humaine s'élève, bien que timide encore, mais pour ne plus cesser de grandir jusqu'au cri d'angoisse d'Eschyle. Poussés par un semblable besoin d'individualisation, l'école de Paris et le trouvère Adam de la Halle briseront le moule de la diaphonie rigide du XIIe siècle.

Terpandre (v. 750) en juxtaposant la lyre éolienne à la dorienne (*mi fa sol la + la si♭ do ré*), ouvre le champ aux combinaisons nouvelles; tout en conservant le nombre sacro-saint des sept cordes de la lyre, il en élève d'un degré les trois dernières : Terpandre.

mi fa sol la do ré mi,

— et affirme ainsi un premier symptôme de conception harmonique. En creusant une lacune entre *la* et *do*, il fait mieux ressortir l'accord de quinte *la do mi*. Les Grecs eurent bien raison d'appeler cette disposition nouvelle *la première constitution de la musique*. Ce fut encore Terpandre qui donna au nôme une forme symétrique, logique, susceptible de développement, en le divisant en sept parties : préambule, début, transition, ombilic, retour, final, épilogue. Pareil, en ce souci d'ordonnance, aux Flamands Binchois, Dufay, Busnois ou Ockeghem, ces fondateurs du canon et de la fugue, première forme musicale étendue de notre musique d'Occident.

Clonas d'Arcadie (v. 720) reprend le nôme de Terpandre pour le vivifier par l'accompagnement de l'aulos. Il crée les hymnes qui scandent le pas des théories sacrées. Le chromatisme de l'aulos va désormais rendre possibles des nuances mélodiques jusque-là inconnues.

Dès lors, l'aulodie (le jeu de la flûte accompagnant la voix) s'établit à côté de la citharodie. La musique religieuse des nômes avait été l'œuvre de

[1] De *νόμος* (loi, règle), mélodie rituelle développée selon des principes traditionnels, ayant une valeur symbolique.

Sparte, qui était devenue vers la fin du VIIIe siècle, grâce à ses conquêtes dans le Péloponèse, une des premières puissances de la Grèce.

La musique expressive : Archiloque.

Au milieu de cette musique très sociale, très rituelle encore, Archiloque fait éclater l'individualisme romantique de ses amours, de ses haines, de ses prouesses ; novateur dans le sens où le fut Josquin Deprès vis-à-vis de l'art conventionnel néerlandais, il chante sa passion pour la belle Parienne Néobule, sa compatriote, ou bien ses aventures guerrières dans la sauvage Thrace. Le relâchement asiatique assouplit la sévérité dorienne. Le iambe populaire remplace l'hexamètre héroïque. En face de la tenue aristocratique de l'art dorien se dresse un art plus spontané, plus libre, plus naturel. Les influences asiatiques vont se multipliant.

Le phrygien Olympos, qui plus tard fut nommé «le créateur de la belle musique chez les Hellènes» introduit l'*enharmonie*. On crée des 1/4, des 1/3, des 3/8 de tons. La diatonie cesse d'être rigoureuse. Les rythmes se compliquent (prédominance du 5/4). L'art devient plus sensualiste, plus coloré, plus soucieux de l'effet. Si Archiloque pouvait passer pour le Josquin Deprès de l'Hellade, Olympos en serait le Willaërt, ce créateur du madrigal dramatique d'où sortit l'opéra florentin. Désormais, deux courants distincts vont se dessiner ; l'un, partant d'Archiloque, deviendra toujours plus lyrique, toujours plus passionné, pour aboutir à Sappho; l'autre continuera Terpandre, musique épique, descriptive, classique, qui aura son suprême épanouissement dans l'éblouissant *Pythicon* de Sacadas d'Argos.

En attendant de s'unir à tous les autres arts dans la tragédie, la musique trouve des applications nouvelles. Tyrtée (650) en exploite les effets dynamogéniques pour exciter les Lacédémoniens au combat. Thalètas invente la *gymnopédie*, sorte de gymnastique rythmique dans le genre de celle de Jaques-Dalcroze. Il coordonne les mouvements en grands ensembles chorégraphiques, et double la puissance expressive en commentant l'effet musical par celui des attitudes corporelles des danseurs.

La gymnopédie.

Les successeurs d'Archiloque raffinent, énervent l'inspiration lyrique. Alcman, «le cygne dont les mélodies sont chères aux Muses», est tendre, délicat, féminin, avec une teinte de volupté lydienne. Sur ses vieux jours, il conduit encore les chœurs des vierges spartiates, célébrant en ses «Parthénies» la plus belle d'entre elles, Agido ou Mégalostrata.

Stésichore, lui aussi, est le poète des jeunes filles, mais sa douceur est voilée de tristesse. Il aime celles qui meurent avant d'avoir vécu ; il aime ce que jamais on ne verra deux fois. C'est un peu le Schubert de l'Hellade.

Le sentiment se creuse, devient âpre, fougeux, désespérément éperdu, presque maladif, avec Alcée et Sappho. La volupté s'aiguise, s'exaspère, s'intensifie jusqu'à l'extrême douleur. Et comme toute volupté outrée, elle est tragiquement triste. Triste et douloureuse, un peu comme chez Chopin.

Dans ce même VIe siècle, déjà si romantique, la musique religieuse, tout en restant classique, prend des allures plus libres. Sacadas d'Argos (vers 600) reprend aux jeux pythiques, devant toute la Grèce assemblée, le nôme de Terpandre sur le combat d'Apollon avec le serpent Python ; mais il l'exécute seul sur l'aulos, sans accompagnement ni déclamation. Son éclatant triomphe oblige les prêtres d'Apollon Delphien à reconnaître désormais l'*aulos*, qui jusque-là n'avait été toléré que dans le culte de Dionysos. Ce fut le commencement de la xynaulie, embryon d'orchestre où la cithare et l'aulos agissent de concert.

La « sonate » de Sacadas.

Le « Pythicon» de Sacadas devint le modèle de la «suite», nous dirions aujourd'hui : de la sonate. *L'introduction* représentait Apollon prenant connaissance des lieux : dans la *provocation*, les fanfares phrygiennes, prototype du cor siegfriedien, réveillaient le Python endormi et l'excitaient au combat. Le morceau central était le *combat* lui-même, le bruit de la lutte, le grincement de dents du monstre : un trait particulièrement perçant de l'aulos stridulait l'« odontismos» du dragon ; après le combat, la *prière* de Phébus victorieux ; et finalement *l'ovation*, apothéose où la voix du peuple se joignait à l'aulos en un péan triomphal. Pour varier les effets, Sacadas faisait alterner les modes dorien, phrygien et lydien.

Comme un J.-S. Bach, Sacadas résume le passé et contient en germe l'avenir. Il affermit la charpente architectonique, introduit la modulation, fusionne l'aulodie et la citharodie, deux arts qui jusqu'à lui s'affaiblissaient mutuellement en de stériles inimitiés. Mais surtout il achève de dégager la musique des entraves de la poésie, en la rendant instrumentale, autonome, capable d'évolution indépendante.

Elle l'était en vérité, et si la sonate de Sacadas avait été suivie d'autres sonates, la musique pure aurait peut-être atteint en Grèce d'inconcevables splendeurs ; mais à ce moment même elle fut attirée, absorbée, accaparée par la tragédie. Elle n'y sombra pas ; bien au contraire, en s'alliant au drame elle réalisa cet art suprême que fut la tragédie grecque, et que Monteverde, Gluck et Wagner eurent l'ambition de faire revivre.

Seulement, et c'est ce qu'on pourrait regretter — si tout regret n'était puéril — en se joignant à la tragédie, elle se trouva nécessairement limitée dans ses moyens, contrainte dans son propre développement, et ne donna peut-être pas tout ce qu'étant libre, elle aurait pu donner.

La musique et la tragédie naissante.

Le culte de Dionysos avait toujours été particulièrement en honneur à Sicyone, ville voisine de Corinthe. Arion, le disciple d'Alcman, établi à la cour de Périandre, tyran de Corinthe, fondit le chœur pathétique des Sicyoniens — qui chantaient les malheurs de Bacchus — avec les chants dionysiaques rustiques qui étaient des espèces de mascarades grotesques. Ce chant choral était exécuté par des Satyres « s'exprimant en langage mesuré» ; véritable «passion» qui disait les souffrances et la délivrance de Dionysos.

C'est de ce dithyrambe que se dégagea la tragédie. Primitivement, le cho-

rège récitait un mythe de Dionysos, et le chœur exprimait par des chants et des danses ses sentiments au sujet de ce qu'il venait d'entendre. Bientôt le chorège fut opposé au chœur en qualité d'acteur ; il n'y en eut qu'un tout d'abord ; puis deux, puis trois. Le rôle du chœur diminua à mesure que celui des protagonistes prenait de l'importance.

Chez Euripide, le chœur n'est plus que le murmure très effacé de la morale publique, un murmure qu'on entend à peine au milieu des tempêtes passionnelles. — On finit par oublier l'origine dionysiaque de la tragédie; le chœur des Satyres s'en détacha complètement et devint la comédie, qui dans les théâtres grecs suivait la représentation de la tragédie.

Selon la tradition, ce serait Thespis qui aurait, vers 534, sous le règne de Pisistrate, introduit aux grandes fêtes dionysiaques d'Athènes les premières tentatives d'art dramatique. Thespis lui-même, grimé et costumé, montait sur la scène en qualité de préchantre, répondant aux 118 choreutes rangés en carré allongé devant la scène.

La suprématie musicale est passée de Sparte à Athènes. L'art religieux et lyrique des Lacédémoniens se retire devant la tragédie, très religieuse encore, mais déjà toute vibrante de passions humaines. Pourtant le lyrisme se développe encore pendant quelque temps parallèlement à l'art tragique, et cela en retournant aux pures traditions de Stésichore, d'Alcman et de Thalétas.

Simonide, Pindare, Bachylide.

Simonide de Kéos renonce aux modulations, à l'enharmonie, au chromatisme, pour se maintenir dans un style sereinement souriant, juvénile, plein d'aménité et de naturel. Il est «doux comme miel», à l'instar d'un Ph.-E. Bach, l'enjoué et gracieux créateur de la forme symphonique. Pindare est chaste, fougueux, exubérant comme Haydn. Bachilyde, délicat, mélancolique, douloureux, «chromatique», plein de verve, comme Mozart. Et Damon (450), le grand harmoniste, la gloire de la décadence, serait l'un peu trop habile contrapuntiste Mendelssohn. Tous ces maîtres, traités de surannés par Aristoxène, représentent l'âge classique, retenu, du lyrisme grec. Après eux, Philoxène, Timothée, Téleste, s'abandonnent aux orgies de la modulation, du chromatisme et de l'enharmonie. C'est l'anarchie complète correspondant à l'anarchie sociale et politique dont Athènes devint la proie après les guerres du Péloponèse.

L'époque des Simonide et des Pindare, période qui va de 530 à 450 et qui fut le siècle héroïque d'Athènes, le siècle de Marathon et de Salamine, fut l'âge d'or de la Tragédie. Après Thespis, Phrynique achève de transformer le dithyrambe en drame musical. Pendant que les chœurs expriment leurs sentiments contemplatifs sur les modes myxolidien et dorien, les héros (Phrynique ajoute le deutéragoniste au protagoniste de Thespis) chantent le déchirement passionnel sur les modes éolien et ionien. L'aulos de Phrygie accompagne de ses sons graves et prenants les monodies chorales, tandis que la cithare seconde les récitatifs des acteurs. Phrynique serait le Monteverde — ou plutôt le Gluck du drame grec.

Involontairement on ne peut s'empêcher de comparer son successeur

Eschyle à Beethoven. Tous les deux sont farouches, sombres, concis et vigoureux. Chez tous les deux, l'unité du sentiment ne se perd jamais dans la vastitude de la composition. Les motifs, peu abondants, sont sévèrement construits et largement développés.

Les tragédies-opéras : Eschyle, Sophocle, Euripide.

Sophocle multiplie les dialogues aux dépens du chœur, développe la monodie et les duos, tout en étendant certains morceaux musicaux à des scènes entières — surtout dans les moments dramatiques, alors que les passions contraires s'entrechoquent. Ce n'est plus le *Fatum* eschylien qui écrase les hommes; les héros de Sophocle luttent avec eux-mêmes.

Ils lutteront plus âprement encore chez Euripide. D'après Aristote, Euripide est le plus tragique de tous les poètes. Serait-il téméraire d'établir une analogie entre lui et Wagner, — le plus dramatique de tous les musiciens, — puisque dans les *Niebelungen* il en arrive à supprimer les chœurs pour laisser le champ complètement libre au combat psychologique des individus. La passion féminine, que Phrynique avait le premier portée à la scène, l'envahit avec Euripide. La musique de « Vénus tout entière à sa proie attachée» ne pouvait être qu'ardente, nerveuse, dissolvante. Euripide est déjà tout au bord de la décadence.

La décadence.

Aussi ne se fit-elle pas longtemps attendre. Si les formes de Melanippide ne sont pas encore sensiblement relâchées, Kinesias d'Athènes se perd déjà en des recherches bizarres. Timothée (né en 425) se lance à fond dans l'impressionnisme et déconcerte ses contemporains par la hardiesse de ses innovations réalistes. Pourtant il ne méritait peut-être pas les sifflets des dilettantes de l'Odéon, puisque Euripide prit publiquement sa défense et lui prédit un succès éclatant et universel. Philomène de Cythère, précurseur lointain de R. Strauss, poussa le naturalisme jusqu'à imiter le bêlement des chèvres dans sa tragédie du *Cyclope*. Agathon (115) imagina de grands opéras où des accompagnements relâchés soutenaient des mélodies faciles, doucereuses, qui se prolongeaient en solis et en duos interminables, vaines tentatives d'atteindre au sublime par la virtuosité et l'effet.

Les parodistes se mirent de la partie. Aristophane avait déjà, dans ses comédies, caricaturé, avec infiniment d'esprit, le style littéraire et musical des grands maîtres. Ses successeurs ne sont plus que d'insipides bateleurs. On est en plein dilettantisme, et ce dilettantisme aura la vie dure puisqu'il amusera le monde pendant toute l'époque alexandrine et jusqu'à la renaissance de la musique dans le plain-chant médiéval.

Aristoxène tenta, à la fin du IVe siècle, de prêcher le retour aux traditions classiques, mais le peuple blasé ne l'écoutait plus. Le goût était aux pirouettes. C'est le chanteur Moschos qui triomphe, parce qu'il peut soutenir une note plus longtemps que ses concurrents. L'aberration alla même jusqu'à élever un temple à la joueuse de flûte Lamia, une courtisane qui fit son entrée à Athènes aux côtés de Démétrios Poliorcète.

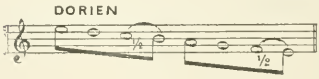
Ce jour-là, la *Μουσική* était bien morte.

IV. LA PHONESTHÉTIQUE GRECQUE

La musique grecque fut essentiellement monodique. S'il y eut quelques tentatives d'harmonisation, elles ne furent pas poussées bien loin, et demeurèrent à l'état de phénomènes isolés, fortuits. Il ne faudrait pas pour cela déprécier la musique grecque, et croire qu'elle se contenta de broderies mélodiques sur de pauvres notes assemblées au hasard. Pour la juger équitablement, rejetons le « préjugé » harmonique, et nous saurons alors goûter son charme discret. Les Grecs ne devaient certes pas manquer d'oreille, puisqu'ils raffinaient sur des 1/4, 1/3, des 3/8 de ton. Et quant à la finesse de leurs associations psychologiques, elle ne fait aucun doute, témoin les distinctions très subtiles, les nuances d'impression et de sentiment qu'ils attribuaient à chaque mode particulier.

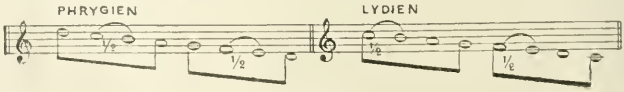
La lyre. Certains monuments égyptiens, dont on fixe l'antiquité vers 2500 avant notre ère, figurent des captifs étrangers vêtus comme des Grecs et portant une lyre à quatre cordes. Il n'est pas invraisemblable que cette lyre fût précisément celle des Doriens, les premiers conquérants des Balkans pélasgiques. Cette lyre était accordée en *ré do si♭ la*, ou en *mi ré do si* (tétracordes katohémitonaux).

On ignore si la lyre éolienne, accordée en *la sol fa mi*, n'est pas plus ancienne encore. Le tétracorde dorien est pareil au katohémitonal des Chinois ; l'éolien est semblable à celui des Ecossais. En les réunissant, Terpandre établit le mode dorien complet, qui devint pour toute la Grèce le mode primordial et sacré (*Ex. 46*).



Ex. 46.

Avec l'avènement des influences asiatiques, deux autres modes s'ajoutèrent au mode primitif : le phrygien et le lydien, qui sont, hasard ou transmission — il est difficile de le dire, — nettement parents des modes hindous (*Ex. 47*).



Ex. 47.

Le lydien, qui est notre gamme de *do*, est le mode hindou par excellence.

Les modes asiatiques furent rapidement adoptés par l'inspiration populaire, mais les praticiens de la musique sacrée s'opposèrent pendant longtemps à leur admission.

C'est encore l'Asie qui donna à la Grèce l'enharmonie et le chromatisme [1], deux genres concurrents de la diatonie et dont nous n'avons gardé que le dernier, et encore dans une acception un peu différente.

Dans les tétracordes grecs, nous retrouvons les mêmes tendances *attractives* déjà constatées à propos des «sruti» hindous. L'« attraction »

Cette gravitation de la note précédente vers la suivante est peut-être explicable par la kinesthésie. Il est avéré qu'avant d'accomplir un geste, le muscle est déjà innervé dans un sens approprié à l'action future. Il y a tendance déterminée. L'homme qui *va* sauter est possédé par l'image du saut, autrement dit tendu déjà pour le saut, l'image n'étant autre chose qu'une tension motrice, un mouvement qui n'a pas encore eu lieu mais qui est sur le point de se réaliser. *Saltaturus.* Il en est de même pour les images de sons à l'instant de leur extériorisation. Les muscles phonateurs, en se préparant à donner un certain son, se tendent pour des mouvements qui, affectant l'émission des sons secondaires intermédiaires, peuvent les rapprocher du son principal. Ainsi, toute la série des notes qui mènent à la note désirée s'y incline ou s'y hausse, comme pour faciliter l'arrivée au son prééminent. Il ne faudrait donc pas considérer les genres chromatique et enharmonique comme des procédés destinés à faire entendre de très petits intervalles, mais bien plutôt comme des acheminements ingénieux et du reste très naturels pour diriger l'attention sur une note particulièrement importante [2].

D'ailleurs, les faits le prouvent, ces genres n'étaient employés qu'épisodiquement pour varier les effets des échelles normales. Nous verrons plus loin (Livre III,

[1] Bellermann, Fortlage, Helmholtz rattachent l'origine du genre chromatique à l'ère de l'échelle pentaphone; sa forme primitive serait (*Ex. 48*) :

Ex. 48.

[2] Cette explication kinesthésique de l'attraction pourrait, du reste, être considérée de pair avec l'explication psychologique suivante :

Après une dissonance, une consonance est toujours la bienvenue, toute diminution des battements rentrant dans le plaisir esthétique dit des « intensités décroissantes ». Dans le tétracorde, la série mélodique un ton, un ton, demi-ton se compose, en partant de la note initiale, de deux dissonances (seconde = deux quintes additionnées; tierce = quatre quintes additionnées) suivies d'une consonance de quarte juste. Cet intervalle, passablement pur (rapport 3 : 4), perçu à la suite des autres provoque une subite diminution de la dynamogénie. Et cette détente paraît peut-être d'autant plus complète que la quarte juste survient au moment où l'on attend la quarte augmentée dont nous avons parlé à la page 52 (dissonance très forte = six quintes additionnées). L'audition répétée du tétracorde précisant le souvenir de cet agrément, on pourrait supposer que la conscience tend et incline en quelque sorte à l'intervalle favorable, désire entendre la tierce suivie de la quarte. Ainsi pourrait-on psychologiquement s'expliquer « l'attraction ». La terminaison toute spéciale de nombre de mélodies grecques semble assez prouver que les Hellènes furent sensibles à cette particularité du tétracorde.

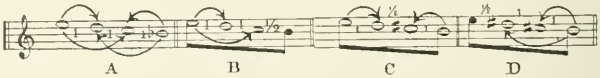
L'usage des modes chromatique et enharmonique aurait alors correspondu au désir d'accentuer, par l'amplification des dissonances, le plaisir occasionné par l'apparition de la quarte juste; procédé romantique équivalent dans la musique moderne à l'accumulation des septièmes, neuvièmes et onzièmes placées avant les consonances tonales.

chap. IV) que la conception *moderne* de «l'attraction» semble nécessiter une explication plus subtile.

Les modes.

Etant donné que dans tous leurs modes les Grecs fondaient le tétracorde sur l'intervalle de quarte juste, on peut envisager tous ces modes comme une juxtaposition de deux tétracordes dont les notes intérieures subissent diverses fluctuations.

On se souvient qu'un tétracorde est toujours composé de deux tons plus un demi-ton. Le demi-ton peut se trouver au-dessous (tétracorde katohémitonal) ou au-dessus (tétracorde anohémitonal) des deux tons entiers. Pourtant, il y a une troisième possibilité limitée par l'intervalle de quarte juste : le demi-ton peut se placer entre les deux tons entiers. Si on y ajoute le tétracorde primordial, dans lequel la quarte augmentée n'a pas encore été réduite d'un demi-ton, on obtient quatre combinaisons phonesthétiques ayant chacune sa raison d'être (ou bien leur renversement symétrique) (*Ex. 49*).



Ex. 49.

Les tétracordes éolien et dorien, les premiers en date, sont la formation B de notre exemple.

Les deux tétracordes du mode phrygien seront le groupe C doublé.

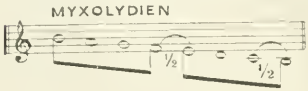
Les deux tétracordes du mode lydien, le groupe D doublé.

Nous sommes en présence de trois fonctions psychologiquement équivalentes, dont chacune a pu se former indépendamment des autres.

Lorsque, dans le courant du VIe siècle, l'école pythagoricienne eut examiné les fonctions modales sous l'aspect mathématique, les trois modes primitifs, dorien, phrygien et lydien, dont les notes initiales sont *mi*, *ré* et *do*, s'augmentèrent de quatre autres modes, reposant sur les notes restantes *si*, *la*, *sol*, *fa*. En prenant le tétracorde inférieur des modes dorien, phrygien et lydien pour en faire le tétracorde supérieur de nouvelles séries, on obtient précisément les notes *la*, *sol* et *fa*

Ex. 50.

comme initiales. C'est en vertu de ce rejet que ces modes nouveaux prirent le nom d'hypodorien, hypophrygien, hypolydien (sous-dorien, sous-phrygien, sous-lydien) (*Ex. 50*).



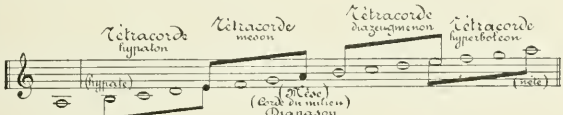
Ex. 51.

Ainsi l'hypodorien sera formé des deux groupes B et C, l'hypophrygien des deux groupes C et D, et l'hypolydien des deux groupes D et A. Le myxolydien (*Ex. 51*), un

septième mode, ferme la chaîne en accouplant les groupes A et B. Cet ensemble de modes est identique à celui des Chinois :

Dorien		**Phrygien**		**Lydien**		Myxolydien	
mi	la	ré	sol	do	fa	si	mi
ré	sol	do	fa	si	mi	la	ré
do	fa	si	mi	la	ré	sol	do
si	mi	la	ré	sol	do	fa	si
Hypodorien		Hypophrygien		Hypolydien			

Il ne faudrait pas croire que les Grecs aient dès l'abord systématiquement employé tous ces modes divers. Ce n'est qu'à partir des pythagoriciens que le système musical fut définitivement établi et clairement ordonné. Ces virtuoses accomplis de la symétrie avaient disposé l'échelle musicale en prenant la note centrale comme point de départ vers l'aigu et le grave. Cette « mèse » était un *la*, le *la* du diapason sur lequel nous accordons encore nos instruments. Au-dessus et au-dessous, la série diatonique groupée de part et d'autre en deux tétracordes conjoints. Lorsque l'on eut ajouté au grave une note supplémentaire, la « proslambanomène », afin d'avoir l'octave de la mèse, on obtint une tessiture de quinze sons (*Ex. 52*). Les Grecs n'en employaient jamais d'autres.



Ex. 52.

C'était le « grand système parfait » : tous les tétracordes en fusion d'octave, de quarte ou de quinte avec le tétracorde « meson » (central).

Un second système appelé « *petit système parfait* » n'employait que douze sons (trois tétracordes) en faisant disparaître la disjonction entre la mèse et la paramèse (*Ex. 53*).

Ex. 53.

Enfin un troisième système nommé *immuable* donnait l'ensemble des deux précédents, et résolvait l'hésitation entre le *si* et le *si♭* en les employant tous les deux (*Ex. 54*).

Ex. 54.

Les genres : diatonique, chromatique, enharmonique.

Ces trois systèmes constituaient le genre diatonique par opposition au genre chromatique et enharmonique, dont nous avons déjà parlé et qui n'eurent qu'une vie éphémère quoique fort brillante. L'enharmonique, propre à exprimer les sentiments de vénération, eut les faveurs de la mode dans les années glorieuses qui suivirent les guerres; mais il tomba en désuétude déjà au temps d'Alexandre, et disparut complètement sous le consulat d'Auguste. Le chromatique, qui ne jouit que d'une estime médiocre, introduit dans le drame par Agathon [1], le successeur d'Euripide, chut avec l'empire romain.

* * *

L'« éthos » des genres.

L'opposition de ces trois genres : diatonique, chromatique et enharmonique, induisit les Grecs à leur attribuer à chacun une signification morale ou psychologique particulière, ce qu'ils appelaient un « éthos ».

Plus les sons étaient rapprochés, plus l'éthos du genre semblait émouvant. La succession des quarts de ton dans l'enharmonique produisait une accumulation imprécise, et d'un dessin mélodique confus; aussi les Grecs trouvaient-ils ce genre *relâché*. C'est par une estimation du même ordre que nous autres modernes trouvons le style chromatique plus amollissant que le diatonique, comme par exemple pour *Tristan* comparé aux *Maîtres Chanteurs*.

Le genre diatonique, où l'intervalle est presque partout d'un ton entier, avait un « éthos » nerveux, mâle, grave, austère.

Selon Ptolémée, « les genres les plus mous (chromatiques) resserrent l'âme et l'énervent, les plus durs (diatoniques) la dilatent et la fortifient ».

Ces appréciations éthiques nous semblent commandées par le « sens des attitudes ». La sensation musculaire de rapprochement ou d'éloignement des sons est le point de départ d'associations kinesthésiques aboutissant à des images générales de contraction ou d'extension qui nous expliqueront, par exemple, comment les quarts de tons du tétracorde enharmonique peuvent, par la petitesse du déplacement mélodique, symboliser les gestes calmes et inhibés de la vénération religieuse. Cette constatation est des plus importantes, car elle va nous donner la clef des impressions très subtiles que les Grecs distinguaient non seulement dans l'opposition des genres, mais aussi dans celle des modes.

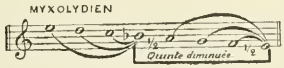
L'« éthos » des modes et leur explication kinesthésique.

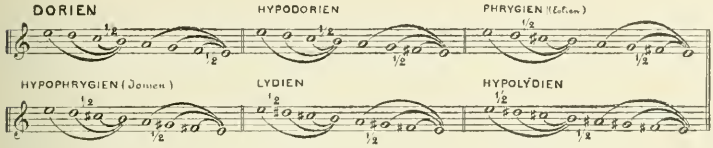
Chaque mode avait une nuance morale très déterminée ; et c'est probablement par comparaison avec le mode dorien, le plus ancien de tous, que ces colorations se dégagèrent. Comme le procédé est d'un grand intérêt psychologique et musical, nous ne résistons pas à la tentation d'entrer dans le détail de ces évaluations esthé-

[1] Tétracorde chromatique : *la sol♭ fa mi* (1 ton, 1/2, 1/2 tons).
Tétracorde enharmonique : *la♭ fa = sol♭♭ fa* 1/2 *♭ mi* (2 tons, 1/4, 1/4 tons).
Comme survivance moderne de l'emploi du tétracorde chromatique, citons les gammes valaque, turque, persane, hongroise : *do si la♭ sol fa♯ mi♭ ré* ou *do si la♭ sol fa mi ré♭ do.*

tiques. Le tableau suivant montre les sept modes grecs que nous ramenons ici dans la tessiture *mi-mi* de l'échelle dorienne, afin de faciliter la comparaison (*Ex. 55*).

En suivant cette série de gauche à droite, on s'aperçoit que le nombre des dièzes va en augmentant. Cette disposition correspond précisément à l'échelonnement des modes





Ex 55.

par degrés d'excitation. Tels qu'ils sont transposés dans notre tableau, étaient considérés comme les plus calmes ceux qui n'ont point de dièzes, et comme les plus agités, ceux qui en ont le plus. Or l'idéal moral des Grecs était un idéal civique d'empire sur soi-même, une limitation de l'âme animale par l'âme contemplative, en un mot une restriction, un raidissement contre l'instinct. Tout intervalle mineur étant le symbole d'une restriction kinesthésique par rapport au même intervalle majeur, il devient dans les modes grecs un symptôme d'inhibition, de volonté dominant le désir.

On voit que le mode dorien, le plus austère de tous, dans lequel se chantaient les hymnes en l'honneur d'Apollon, était formé de deux tétracordes où les secondes et les tierces sont toutes mineures, — *restriction maxima*. A l'autre bout de l'échelle d'excitation, l'hypolydien, avec ses cinq notes diézées, était considéré comme le comble du *relâché*, de l'expansion, libre de toute entrave, diamétralement contraire à la tenue compassée du dorien.

Quelques auteurs grecs nous ont conservé leurs impressions sur l'éthos des modes. Il serait intéressant de constater à quel point elles sont motivées par la kinesthésie; et pour ce faire, confrontons ces estimations morales avec les données kinesthésiques des modes.

Et, tout d'abord, rappelons que les Grecs écoutaient tout autrement que nous. N'ayant pas de polyphonie simultanée, ils portaient toute leur attention sur la *succession des sons*. Mais la mélodie même était pour eux autre chose que pour nous, car ils n'avaient pas encore le sens de l'unité tonale absolue. Chaque note était rapportée à la précédente et à la suivante, mais non pas à l'accord de tonique sur lequel nous appuyons toute la gamme. Aussi devons-nous dans cette analyse psychologique des modes, résolument laisser de côté toute considération harmonique moderne pour pouvoir juger les modes du même point de vue que les Grecs eux-mêmes en jugeaient.

Mode Myxolydien (original : *si la sol fa mi ré do si*).

Platon estime que sous son influence «l'âme s'attriste et se reserre».

Ce mode est le plus plaintif de tous. Sappho y exhalait ses douleurs amoureuses. Dans les tragédies, les chœurs de femmes chantaient de préférence en myxolodien. On remarquera que ce mode comporte, en plus des notes du mode dorien, une *quinte diminuée* portant directement atteinte à la charpente tonale, maximum de désagrégation : le mode semble avoir perdu son ressort phonesthétique.

Mode Dorien : (original : *mi ré do si la sol fa mi*).

Héraclide prétend qu'il est «viril et grandiose, étranger à la joie, à la mollesse, sombre et énergique, sans richesse de coloris, ni souplesse de forme». Aristote le trouve d'un calme parfait. Cassiodore, écrivain bas-latin du VIe siècle, voit, dans ce mode, l'expression des vertus chrétiennes les plus élevées et les plus rares.

Chaque tétracorde est composé d'une seconde et d'une tierce mineures, — quadruple restriction kinesthétique. De plus, le dorien ayant été déjà très anciennement le mode sacré par excellence, des associations d'ordre religieux sont venues renforcer l'impression de gravité de ce mode. Il est aux autres modes ce que le chapiteau dorien, dépourvu d'ornements, est à la volute ionienne ou à l'acanthe corinthienne.

Mode Hypodorien ou Eolien (original : *la sol fa mi ré do si la*).

Il est d'une harmonie fière et superbe, avec une «certaine pointe d'enflure». Aristote le trouve «grandiose et ferme», Lasos «d'une sonorité pleine et grave».

Ces opinions, si elles ne sont pas contradictoires, diffèrent passablement. L'hypodorien est grave, parce qu'il est presque entièrement pareil au dorien, mais avec une pointe d'enflure causée par l'élévation du IIe degré (*fa*♯ du tableau). Rare et précieux sourire qui illuminerait soudain le front d'un ascète.

Mode Phrygien : (Original : *ré do si la sol fa mi ré*).

Tout parfumé d'asiatiques langueurs, il déchaîne la frénésie des danses licencieuses et accompagne les déhanchements des corybanthes, les prêtres de Cybèle. Il exalte jusqu'à l'extase. C'est le mode du dithyrambe, de l'ivresse dionysiaque.

La seconde est majeure dans les deux tétracordes, tandis que la tierce reste mineure comme dans le dorien. Il en résulte un antagonisme entre l'expansion des secondes et la restriction des tierces Mélange de volonté, de puissance et d'humilité, bien symptomatique de la volupté intense et de l'enthousiasme mystique. La volupté est-elle autre chose qu'une destruction exultante?

Mode Hypophrygien ou Ionien : (Original : *sol fa mi ré do si la sol*).

Héraclide ne voit dans ce mode rien de gracieux ni de joyeux. Il le trouve plutôt sombre et dur, bien qu'avec une certaine distinction. On l'attribuait aux Olympiens, parce qu'il tenait le second rang pour la majesté, et qu'il était propre à peindre l'admiration pour les grandes choses. Platon lui refuse les vertus pédagogiques. Lucien lui trouve de l'élégance et de la politesse.

C'est presque la gamme majeure populaire, expansive, par conséquent; mais le manque de la sensible *ré*♯ en restreint légèrement la libre allure.

Mode Lydien. (Original : *do si la sol fa mi ré do*).

Aristote estime que ce mode est le plus convenable au jeune âge, qu'il donne le goût de ce qui est décent et distingué, et favorise l'éducation. Les compositions «lydiennes» de Pindare, inspirées des Parthénies d'Alcman, sont naïves et gracieuses.

Le lydien n'est autre que notre gamme de *do* majeur.

Formé de deux tétracordes dont la seconde et la tierce sont majeures, il exprime l'expansion équilibrée, sans restriction ni pointe aucune, sans exagération non plus. S'il est le plus convenable au jeune âge, c'est qu'il est aussi naturel à l'enfance d'être expansive qu'à la virilité de se dominer. Des dièzes à toutes les notes, sauf à la quarte et à la quinte, ce qui retient l'expansion en des limites convenables.

Mode Hypolydien : (Original : *fa mi ré do si la sol fa*).

Ce mode bachique émoustillait la gaîté des banqueteurs couronnés de roses.

Le dièze de la quarte ajoute à l'équilibre de l'expansion lydienne une saveur âcre, une dissonance criarde, anormale, geste incoordonné d'ivresse. Cette hardie négation du rapport 3 : 4, c'est le fameux *diabolus in musica*, qui inquiétait si fort les âmes facilement alarmables du moyen âge ; ce qui ne les empêchaît pas de le pratiquer malgré et contre les vertueux avertissements du moine Hucbald ; car du diable, ce triton avait tous les charmes criminels.

Mode Syntonolydien : Pareil à l'hypodorien, mais surélevé d'une octave, il passait pour avoir un autre éthos. Les sons aigus le faisaient paraître larmoyant, déchirant même; il était d'origine sémitique. N'est-ce pas pour une raison semblable qu'aujourd'hui encore les Orientaux vocifèrent à l'aigu leurs chants funèbres.

* * *

L'« éthos » des notes finales.

L'éthos des genres, l'éthos des modes, voilà déjà des distinctions bien subtiles. Ce n'est pas tout encore. Un troisième éthos était déterminé par la note finale, selon qu'elle était ce que nous appelons aujourd'hui tonique, dominante ou médiante.

Si la phrase mélodique s'arrêtait sur la tonique, l'éthos passait pour *actif*; si non il semblait *non actif*.

Classons tous les modes selon ces deux catégories, en les accompagnant d'un accord parfait de tonique en *do*, afin de révéler à nos oreilles modernes leur signification antique :

Modes actifs. **Modes orgiaques (outrés), « relâchés »**

HYPODORIEN ou EOLIEN — HYPOPHRYGIEN ou IONIEN — HYPOLYDIEN

Modes interrogatifs. — **Modes plaintifs, « trénodiques ».**

MYXOLYDIEN — SYNTONOLYDIEN

Plaintes tragiques. — Chants funèbres.

Modes passifs. — **Modes éthiques.**

DORIEN — PHRYGIEN — LYDIEN

Un quatrième éthos s'ajoutait à celui des genres, des modes et des finales ; l'éthos des *régions*.

Selon que tel mode était chanté à l'aigu, au moyen ou au grave, son éthos s'en trouvait modifié.

La région aiguë était thrénodique, funèbre ; la moyenne, sainement lyrique, ni dépressive, ni excitante ; la grave était nettement excitante.

L'impression générale d'un morceau était donc la résultante des quatre éthos, renforcée encore dans tel ou tel sens par les suggestions motrices du rythme. Le dorien se jouait d'ordinaire en rythme dactylique, mesuré ♩ ♩♩ ♩, etc.; le phrygien s'alliait à des rythmes ternaires, vifs et véhéments, chorées ou choriambes ; le timbre dionysiaque de l'aulos achevait de corser cet assemblage. Le lydien appelait des mètres légers et gracieux.

La « direction » des gammes grecques.

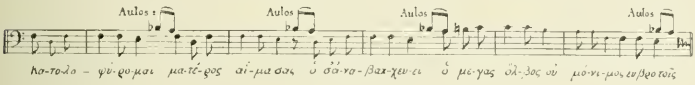
On a beaucoup agité la question de savoir pourquoi les gammes des Grecs étaient toujours écrites de l'aigu au grave, au rebours des nôtres. S'il était vrai que la conception grecque des hauteurs acoustiques fût, elle aussi, l'inverse de la nôtre, bien des considérations kinesthésiques seraient mises en défaut. On ne pourrait alors plus affirmer que la voix montante est un signe de dynamogénie croissante, d'excitabilité augmentée.

Quelques musicologues ont bien prétendu que la dénomination de « la plus élevée » (ἡ ὑπάτη) donnée à la corde qui fait entendre la note la plus grave, venait du fait que la lyre étant tenue inclinée, cette corde grave se trouvait au-dessus des autres, la plus éloignée de terre, par conséquent la plus haute. Encore maintenant, dans nos instruments à cordes, c'est la plus aiguë qui s'appelle première corde.

Mais toute cette explication par comparaison de termes, quoiqu'intéressante, paraît peu décisive.

Ne serait-il pas plus simple d'attribuer cette habitude d'écrire la gamme théorique en descendant, à une tradition d'enseignement qui se serait perpétuée depuis l'époque de Terpandre ? En effet, dans le tétracorde primitif *la sol fa mi*, c'était évidemment sur le diapason, sur le *la* — future note centrale, « mèse » de tout le système grec — qu'on accordait les trois cordes plus graves *sol fa mi*, d'où penchant tout indiqué à l'écrire dans cet ordre descendant. Lorsqu'on eut joint deux tétracordes pour former la gamme, cette tradition dut naturellement s'étendre à l'heptacorde, puis au système immuable tout entier [1].

Pour ce qui concerne l'identité de la kinesthésie des Grecs avec la nôtre, l'interprétation que les auteurs grecs ont donnée des modes semble la confirmer. On se souvient que les modes les plus diézés dans notre tableau étaient considérés comme les plus excitants. Dans ce fragment du chœur de l'*Oreste* d'Eschyle (*Ex. 56*), le



Ex. 56.

mot μέγας (grand) se trouve sur les deux notes les plus élevées du morceau, ce qui semble bien indiquer une augmentation de la tension émotionnelle et musculaire. Dans ce même fragment, l'aulos jette son cri plaintif *en descendant* d'un demi-ton ; demi-ton pathétique, authentique ancêtre de celui du *Lamento* de Monteverde, ou encore du « motif de la servitude » des *Niebelungen*.

Les Grecs semblent donc avoir eu une conception kinesthésique du geste identique à la nôtre ; si l'accompagnement de leurs récitatifs était, comme on le prétend, à l'aigu du chant, on pourrait alors en chercher la raison dans une commodité technique ; l'habitude théorique de descendre la gamme ayant mis la tonique à l'aigu, c'est sa région, la région aiguë, qui devait guider la voix.

Il n'en était pas de même quant à l'atmosphère affective de l'aigu et du grave, ce qu'on appelait « région » aiguë, moyenne et grave.

La région grave était considérée comme la plus excitante. C'est qu'ici des raisons d'ordre moral étaient venues dénaturer le sens des suggestions musculaires. Les Grecs se faisaient de l'excitation une tout autre idée que nous. L'action sociale étant pour eux le presque tout de la vie, « excitation » signifiait pour eux exaltation, héroïsme, effort. Et elle était uniquement réservée aux hommes, puisque les femmes jouaient dans leur société un rôle tout à fait effacé. Quoi d'étonnant alors, si la voix mâle et grave leur paraissait seule susceptible de traduire l'excitation active.

[1] De plus, le demi-ton attractif étant au bas du tétracorde, on aura préféré peut-être en réserver l'effet conclusif pour la fin du groupe entier ; il n'est en tout cas pas invraisemblable que ce souci esthétique ait contribué au choix de la direction descendante.

Les femmes étant exclues de la scène, les personnages *actifs* étaient des *basses*. Le chœur, qui se contentait d'être contemplatif, plaignant, *passif*, chantait dans les régions moyennes ou hautes.

L'aigu exprimait un tout autre genre d'excitation, l'abandon à la passion, l'énervement dépressif. Si les chants d'amour étaient à l'aigu, c'est probablement parce que les Grecs considéraient l'amour comme une maladie de l'âme, comme une faiblesse indigne d'un homme vraiment viril. Nous avons peine à comprendre une pareille conception. Nos héros modernes sont, pour une bonne part, de grands amoureux. Nous avons tellement exagéré l'importance de l'amour dans la vie sociale qu'il est devenu le mobile presque unique de toutes les actions tragiques ou comiques. La grande, l'unique ambition d'un Hellène, était de bien mériter de sa patrie et non pas de plaire à Chloé ou à Philis.

C'est à la gloire que les Grecs élevaient des autels, à la gloire et à la grandeur morale.

L'excitation grecque, c'est la *Victoire* de Samothrace déployant ses ailes vers la conquête.

Les instruments de la Grèce antique.

Instruments a cordes. La *lyre* (mythique d'Hermès), à 4 cordes (primitive); à 7 cordes (Terpandre), à 12 cordes (Timothée).

De provenance étrangère : la *pectis*, luth aigu (Sappho); la *magadis* de Lesbos, pectis accordée en octaves, à 20 cordes (Anacréon). La *lyre phénicienne*, dérivée de la *sambuque* phénicienne, d'une acuité considérable [1]. Le *barbitos*, le *trigone* d'Egypte et d'Assyrie (grave). L'*épigone* (à 40 cordes, 20 sons par octave). Le *simikion* (35 cordes).

Instruments a vent. *Aulos* d'Arcadie, flûte. *Aulos* parthénien (suraigu *mi*^{3}—*mi*^{5}; *aulos* enfantin (ou Hemiope) *ut*^{3}—*mi*^{4}; *aulos* citharistérien (mezzo-soprano) *si*^{2}—*si*^{4}; *aulos* parfait (ténor) *ré*^{2}—*sol*^{3}; *aulos* plus-que-parfait (basse) *la*^{1}—*ré*^{2}.

Aulos phrygien (clarinette grave). Flûte de Pan; flûte à bec; flûte douce; flageolet. Flûte traversière.

Trompette droite et cylindrique (σάλπιγξ). Cor recourbé (κέρας), (bugle), employés pour les appels de guerre, proclamations, funérailles, etc.

Percussion variée.

[1] La lyre grecque correspond au caractère masculin, par sa gravité et sa rudesse, et la sambuque au caractère féminin.

V. LA MUSIQUE ROMAINE ET LA MUSIQUE ROMANE

La Mousiké ne fut jamais cultivée avec plus d'amour qu'à l'époque de sa décadence. On tentait de cacher la pauvreté de l'art sous la richesse des moyens, et la virtuosité faisait office d'inspiration. De nombreux collèges musicaux, appelés *Synodes dionysiaques*, formaient les artistes de théâtre et de concert. L'art était devenu une carrière lucrative. Avec la conquête macédonienne, il s'était répandu dans tout l'empire d'Alexandre.

Dès le IIIe siècle avant J. C., Athènes avait cessé d'être le «cerveau» de la Grèce. C'est au bord du Nil, dans Alexandrie, que vint s'échouer le génie hellénique. Les influences orientales, qui n'avaient jamais cessé de le solliciter, finirent par le déformer complètement, sans l'absorber toutefois.

Au contact de la polyrythmie et des masses instrumentales dès longtemps en usage chez les Egyptiens, la musique grecque devint orchestrale.

Désormais, pour impressionner les sens émoussés, il ne fallait pas moins de trois cents chanteurs, accompagnés de cent citharistes. Aux Lénéennes populaires, soixante Satyres entonnaient « l'air du pressoir ».

Influence grecque.

La musique romaine fut, comme tous les arts romains, importée de Grèce. Vers 364, Livius Andronicus substitua le drame régulier à l'informe mélange de quolibets et de vaudevilles qui avaient été jusque-là tout le théâtre romain. Vers 200, les tragiques latins commencèrent à emprunter leur matière à Sophocle et à Euripide. Mais, contrairement aux poètes grecs, ils ne composaient pas eux-mêmes leur musique, laissant ce soin à des spécialistes peu expérimentés, qui se contentaient de décalquer les modèles hellènes, fort mal du reste. Le plus souvent l'élément musical se bornait à des chœurs exécutés sous la direction du « magister chori », et cela en l'absence des acteurs ; sorte d'intermède n'ayant presque aucun rapport avec l'action dramatique. Plus tard, le jeu des instruments prit

quelque importance. L'aulète, qui tout d'abord ne jouait au début du spectacle que pour imposer le silence au public, s'étendit en véritables ouvertures. Cicéron s'étonnait même que les amateurs pussent, rien qu'à celles-ci, reconnaître si l'on allait jouer l'*Antiope* de Pacuvius ou l'*Andromaque* d'Ennius. Cette réflexion du grand philosophe romain montre à quel point les gens, même les plus cultivés, étaient peu sensibles à la musique. Elles n'intéressait que quelques dilettanti, qui ne se recrutaient pas toujours parmi les patriciens. C'est l'esclave Marcépor qui fit la musique des comédies de Plaute, et Flaccus l'affranchi de Claudius, celle des pièces de Térence.

Barbarie musicale des Romains.

Le premier concert de musique grecque à Rome eut lieu en 146 avant J. C. en l'honneur des victoires du général Lucius Annicius en Illyrie. Les Romains sifflèrent avec l'énergie de l'incompréhension. Pour les calmer, les aulètes durent s'abaisser à un tapageur et vulgaire charivari, pimenté d'un combat grotesque. La pauvre Euterpe, égarée chez ces soudards, allait-elle devenir une chanteuse de cirque ? Pourtant, le goût grec finit par venir à bout de la barbarie romaine. Sous les premiers Césars, l'école d'Alexandrie étendit son influence sur l'Italie. Des symphonies charmèrent les banquets des élégants romains. La sambuque et le psaltérion d'Egypte unirent leurs sons à ceux de la lyre dorienne et du chalumeau phrygien.

L'empereur Vespasien essaya vainement de réagir contre l'envahissement de l'art oriental ; la mode alexandrine persista. Les patrices s'adonnent à l'exercice privé de la musique. Caligula danse et chante ; le consul Norbanus Flaccus voue ses loisirs à la trompette ; Néron se passionne pour la cithare. Mésomède de Crète, le plus grand citharode de l'époque, compose un *hymne à Némésis*, œuvre passablement guindée, inspirée du diatonisme archaïque d'avant Phyrnis et Timothée.

La musique d'ensemble prospère : Maxime de Tyr parle de « morceaux où l'on entendit simultanément le chalumeau, la lyre, le chant du chœur, la trompette et la flûte ».

Entre temps, Ctésibius d'Alexandrie avait, en perfectionnant la flûte de Pan, inventé l'orgue hydraulique[1]. Cet instrument portait dans ses flancs tout l'avenir de la musique médiévale. En attendant, il divertissait Héliogabale et Alexandre Sévère.

Hadrien tenta une restauration de la musique classique grecque ; il nous reste de cette période (2e siècle ap. J. C) quelques hymnes de Dionysios et de Mésomède, artistes grecs dont la souplesse mélodique contraste avec la sécheresse de l'art déclamatoire romain (*Ex.* 57).

Concerts monstres.

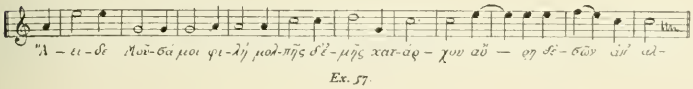
Les mégalomanes du bas empire organisèrent, sous le règne de Carin et Numérien (283 ap. J. C.), des concerts monstres où l'on entendait « cent

[1] Ainsi nommé parce que c'était de l'eau qui, se déversant dans une caisse, en chassait l'air à travers les tuyaux.

trompettes à la fois, cent joueurs de chalumeau courbe accompagnant mille acteurs et gymnastes ». On construisit des lyres grandes comme des carosses.

A côté de la cithare, l'orgue devint de plus en plus l'instrument-roi,

Hymne à la Muse. Dionysios.



Ex. 57.

« l'orgue dont le gosier d'airain inspire des chants, l'orgue humide qui émet bruyamment des sons engendrés par un soufflet ».

La musique de l'Eglise primitive.

En 313, Constantin abolit officiellement le paganisme, et la religion opprimée s'apprête à se transformer en théocratie. Le cantique chrétien, qui depuis trois siècles murmurait au fond des catacombes des airs populaires sur un texte sacré, retentit au grand jour. D'anciens nômes grecs, héritage du culte d'Apollon, et qui avaient servi à célébrer Vénus et Cybèle, s'étaient amalgamés à ces simples mélodies, comme ces colonnes dédiées à Jupiter ou à Isis que nous voyons aujourd'hui encore soutenir les autels de la Vierge ou du Sauveur.

De même que dans le domaine des idées l'Eglise recueillait l'héritage des philosophes grecs en l'adaptant aux fins de sa dogmatique, elle continuait dans celui des sons la tradition hellénique, en l'expurgeant de tout ce qui ne seyait pas à la mentalité nouvelle. Pendant dix siècles, les docteurs s'évertuent à établir le code moral et religieux de l'humanité, construction artificielle qui ne dure que tant que l'humanité s'abstient de penser; pendant dix siècles, les phonesthétistes sacrés raffinent sur la théorie des modes grecs, sans y rien ajouter du reste. Et ce n'est que quand l'inspiration populaire aura insufflé une vie nouvelle à ces formes désuètes que la musique, si longtemps entravée dans son développement, reprendra sa croissance.

Jusqu'à ce jour lointain, elle reste *Ancilla theologiæ*.

Saint Ambroise, l'infiniment chrétien évêque de Milan, adopte définitivement la manière grecque; mais il n'en prend que l'aspect classique ou archaïque, en laissant de côté l'art relâché des théâtres et des concerts.

Après l'invasion des Barbares, au Ve siècle, la musique se réfugie dans les couvents pour y fleurir jusqu'au moment où la papauté, victorieuse des envahisseurs, se sera affermie dans le pouvoir temporel. Théodoric, le si peu barbare roi des Goths, aura beau faire rouvrir le théâtre de Pompée, à Rome, et y faire représenter des pantomimes avec chœurs et accompagne-

ment instrumental, la tentative n'aura pas de lendemain. L'art profane sombre complètement, si bien qu'Isidore de Séville (570-636), le docte contemporain de Saint-Grégoire, pourra dire que les représentations théâtrales et tout ce qui s'y rapporte, n'existaient plus de son temps.

La musique populaire des premiers âges chrétiens.

L'art profane, exilé de l'Eglise, se ravale au rôle d'amusement populaire. Il continue à vivre, mais d'une vie humble, presque honteuse, dans la rue ou dans l'antre damné de quelque mauvais vivant. Les artistes, qu'ils s'appellent *mimi*, *saltatores* ou *histriones*, sont de pauvres cheminots, des bateleurs miséreux, génies peut-être, mais créateurs éphémères et de hasard, dont l'œuvre ne s'inscrit que dans les âmes. Malgré l'Eglise, ces courageux artistes de carrefour propagent les restes de l'art gréco-romain dans tout le monde chrétien. Et nous ne saurons jamais assez ce que nous leur devons.

Ces *joculatores*, *buffones*, *ministelli* sont les ancêtres plébéiens des trouvères bourgeois et des aristocratiques *Minnesänger*.

Les instruments employés par les Romains.

Tibia (flûte) étrusque (importée à Rome vers 509 av. J.-C.). *Tibia* du Latium, à double tuyau.

En 364, instruments à cordes grecs; lyre d'Arcadie.

II' siècle av. J.-C., *tibia chorale* à double tuyau : tibiaes égales; chalumeaux doubles; flûtes aiguës — petits hautbois phéniciens *(gringas)*? Chalumeau phrygien.

I'' siècle av. J.-C. Citharodie grecque. La cithare devient l'instrument par excellence, rendant les mêmes service que le luth de la Renaissance ou le piano moderne.

Instruments alexandrins et orientaux, sambuque, psaltérion; cordes nombreuses. Sur le «melos» des cithares graves et des chalumeaux, les flûtes exécutent des broderies, et les trompettes (droites et cylindriques) plaquent sur le tout leurs sons harmoniques.

Orgue d'Alexandrie; d'abord portatif (deviendra la *régale* du moyen-âge); puis posé sur le sol *(positif)*; soufflerie actionnée par l'eau, orgue hydraulique.

Percussion très variée.

VI. LA PHONESTHÉTIQUE SACRÉE

Le chant ecclésiastique, dans sa crainte de la coloration et de la fantaisie, avait si bien calmé, éteint, égalisé les rythmes, qu'il arriva à n'être plus qu'une succession de notes d'à peu près égale durée, sans accent d'insensité [1], ne différant que par le son. Sorte de cantilène d'une indifférence paradisiaque, infiniment paisible, immuable comme ces âmes qui, ayant renoncé à tout ce qui est vivant, s'épurent en la monochromie de l'espérance. Ces formules de *plain-chant*, promesses incolores d'au-delà, constituent à l'époque de Saint-Grégoire (VIIIe siècle) un riche trésor de mélodies sacrées : l'*Antiphonaire romain*, qui est en usage aujourd'hui encore dans les rites catholiques.

Le plain-chant.

Tandis que les morceaux en prose de l'office divin, n'ayant qu'un rythme indéterminé, irrégulier et, par conséquent, inconsistant, aboutissaient au plain-chant, les parties versifiées de la messe gardaient leurs rythmes, empruntés aux lyriques latins.

Hymnodie ou plain-chant, l'Eglise n'ajouta presque rien aux formes existantes. En revanche elle ne manqua pas de théoriciens sagaces qui achevèrent de consolider l'édifice de l'arithmétique sonore dont les Pythagoriciens avaient jeté jadis les premiers fondements.

Confusion des modes grecs.

Saint Ambroise, s'inspirant du culte byzantin, avait dès le IVe siècle préconisé l'emploi des quatre modes grecs commençant par *sol*, *fa*, *mi* et *ré*.

Mais ces modes ne portaient déjà plus leurs noms grecs originaux. Les successeurs de saint Grégoire, mal renseignés, les confondirent, de telle sorte que le mode

sur *ré*,	le mode	phrygien	des Grecs,	devint	le dorien,
mi,	»	dorien	»	»	le phrygien,
fa,	»	myxolydien	»	»	le lydien,
sol,	»	l'hypolydien	»	»	myxolydien.

[1] Ce qui ne veut pas dire qu'il fut toujours inexpressif, l'allure générale de la cantilène pouvant, dans ses grandes lignes, refléter la forme motrice des tensions émotionnelles suggérées par le texte. Quelques siècles plus tard, Gui d'Arezzo enseignera que « le chant doit rendre l'effet des paroles, les choses tristes appelant des neumes graves, les choses tranquilles des neumes gracieux, les images de prospérité des neumes exultants », etc.

Aussi, lorsqu'on parle de ces modes, faut-il bien vérifier s'il s'agit des modes originaux ou des modes ecclésiastiques, puisque les mêmes noms désignent des échelles différentes.

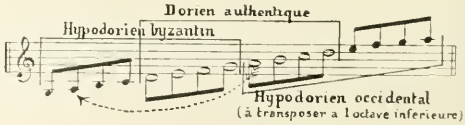
Une autre dérogation au système grec eut lieu à la même époque. Les gammes, qui chez les Grecs s'écrivaient toujours de l'aigu au grave, s'écriront désormais du grave à l'aigu. Faut-il attribuer ce changement à l'usage de l'orgue, dont les touches correspondent du *grave à l'aigu* à la série ascendante des sons? Dans les expériences d'acoustique faites sur le nouvel instrument, les théoriciens auraient trouvé plus pratique de désigner graphiquement la succession des touches dans le sens même de l'écriture.

Cette explication « physique » vaut celle que nous avons donnée de l'habitude descendante des Grecs par l'accordage de la lyre. Elle est un peu simpliste, si l'on veut[1]. Mais n'oublions pas le mot fameux de Pascal : « Si le nez de Cléopâtre eût été plus court, il eût changé la face du monde ».

Les modes byzantins.

Les Byzantins, plus étroitement liés aux traditions grecques, gardèrent, jusqu'au XIVe siècle, les anciens noms des modes et leur ordre descendant.

L'usage de faire circuler scientifiquement les tétracordes étant toujours en vigueur, ils déduisirent, des quatre modes authentiques, quatre modes complémentaires ou *plagaux* (dérivés) en ajoutant un tétracorde au grave de chacun d'eux, comme les Grecs l'avaient fait jadis pour former leurs modes en *hypo*. Les Occidentaux (sous Grégoire le Grand ou Grégoire II, VIIIe siècle) formèrent également des modes plagaux sur les authentiques ; mais, fidèles à la mode nouvelle d'écrire les gammes en montant, ils ajoutèrent le tétracorde *à l'aigu*. La série obtenue se trouvant par là même trop élevée, ils la descendirent d'une octave pour la faire rentrer dans la tessiture vocale. Ainsi, la gamme dorienne ecclésiastique *ré-ré* eut pour mode plagal *byzantin* l'échelle *sol-sol*, et pour mode plagal grégorien, *la-la* (*Ex. 66*).



Ex. 66.

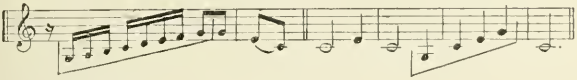
Les modes plagaux.

Les quatre modes ambroisiens s'augmentèrent donc de quatre modes plagaux, situés *une quinte* plus bas chez les Byzantins, et *une quarte* plus bas chez les Occi-

[1] L'usage croissant du mode ionien populaire a pu de son côté contribuer au choix de l'écriture ascendante. Ses deux tétracordes étant anohémitonaux, le demi-ton attractif se trouve à l'aigu : il se pourrait que le même souci de conclure par un demi-ton mélodique qui aurait engagé les Grecs à écrire leur gamme dorienne dans le sens descendant ait dicté aux médiévaux le choix du sens ascendant.

On pourrait encore supposer que l'écriture ascendante de la gamme soit la conséquence des travaux scientifiques entrepris par les acousticiens d'Alexandrie, les notes graves, reconnues par eux *génératrices* des groupes harmoniques, apparaissant comme autant de points de départ.

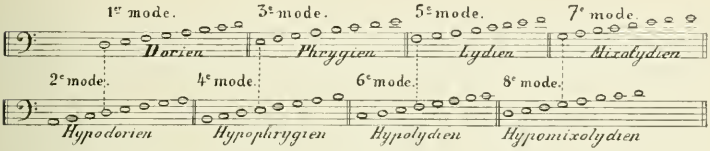
dentaux. C'est encore dans ce sens qu'il nous faudra comprendre certains thèmes de Beethoven comme plagaux grégoriens (*Ex. 67*).



Mode hypoionien. *Ex. 67.*

Nous laissons de côté la musique byzantine, qui reste en marge de l'évolution occidentale, se conserve dans le culte orthodoxe et ne reparaît dans l'art profane qu'au XIXe siècle, chez certains maîtres russes.

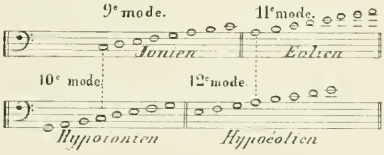
Voici le tableau des huit modes ecclésiastiques occidentaux (*Ex. 68*).



Ex. 68.

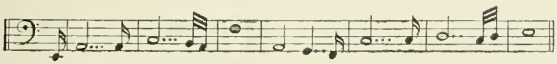
L'hypomyxolydien fait quasi double emploi avec le dorien. L'hypophrygien est affligé de la quinte diminuée *si-fa*, ce satanique triton [1], si plein de terreur pour le moyen âge.

Des quatre modes plagaux, seuls l'hypolydien et l'hypodorien étaient donc acceptables. Ils furent acceptés et même repris comme deux modes authentiques nouveaux, l'*ionien* (*do-do*) avec sa dominante sur *sol* au lieu de *fa*, et l'*éolien* (*la-la*) avec sa dominante sur *mi* au lieu de *ré*. Les considérant, avec cette accentuation, comme authentiques, on en déduisit deux modes plagaux, l'hypoionien et l'hypoéolien, ce qui porta à douze le nombre des modes ecclésiastiques (*Ex. 69*).



Ex. 69.

Les wagnériens qui se pâment au « motif héroïque de Siegfried » ignorent probablement qu'il est du plus pur hypoéolien (*Ex. 70*).



Ex. 70.

[1] Triton : intervalle de quarte augmentée, ou son renversement de quinte diminuée — ainsi nommé parce qu'il contient trois tons entiers — et qui, on s'en souvient, fut banni du tétracorde.

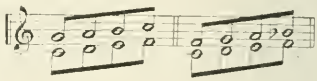
Ainsi, au VIIIe siècle, le système musical de l'Eglise est constitué — reconstitué pourrait-on dire — sur des bases anciennes, mais avec des intentions nouvelles, des tendances occidentales nettement distinctes des grecques et des byzantines. Les deux Eglises ne sont pas séparées encore : elles continuent à s'influencer réciproquement. Pourtant, au VIIIe siècle, Flaccus Alkuin, et au IXe, Aurélien de Réomé ignorent déjà l'analogie des modes grégoriens et byzantins. Le culte byzantin s'orientalise de plus en plus. Les Syriens lui prêtent leurs hymnes et leurs Alléluias. L'école grégorienne de Rome se répand au contraire vers le nord et l'occident, dans l'Italie entière et au-delà des Alpes. L'abbé Augustin porte, dès le VIIIe siècle, les éléments du chant romain en Angleterre, et l'étude en est consacrée au Concile de Cloweshowe (747). Pépin et Charlemagne, en parrains consciencieux de l'Eglise romane, favorisent l'établissement de sa phonesthétique en Gaule et en Allemagne. Elle ne pénètre en Espagne qu'au XIe siècle, une autre liturgie, réglée par Isidore de Séville, y étant déjà en usage.

Mais, répétons-le encore, toute cette phonesthétique ecclésiastique était l'œuvre des clercs, et connue d'eux seulement. Le peuple écoutait chanter les orgues sans rien savoir de leurs subtilités modales. Et quand en ses heures de folle joie, dans le tourbillon des carnavals, il se mettait à chanter, c'était probablement plutôt à la manière des ménestrels qu'à celle des musicologues sacrés. C'est lui, le peuple, qui adopta définitivement la gamme de *do* comme universelle, comme gamme-type sur le modèle de laquelle toutes les autres furent ensuite construites[1].

La gamme populaire.

Avant que l'harmonie fût établie, il préféra la gamme *do ré mi fa sol la si* — l'ancien mode lydien — aux autres par une sorte d'*intuition harmonique* dont nous allons examiner les raisons. Les mélodistes du plain-chant s'étaient bien gardé de ce péché capital qui depuis a conquis le monde. Ils étaient trop cérébraux pour sortir des traditions liturgiques et inventer quoi que ce soit.

Si nous prenons les sept modes grecs, nous voyons que deux de ces modes seulement contiennent à l'intérieur de leur octocorde deux accords parfaits majeurs consonants, ou autrement dit *dont les sons simultanés n'engendrent pas de sons résultants* dissonants. Ce sont les échelles de *do* et de *sol*, qui donnent les accords *do mi sol — fa la do*, et *sol si ré — do mi sol*. L'échelle de *sol* reportée à *do* donne *do ré mi fa sol la si♭*. Dans ces deux échelles, les deux tétracordes sont soit en fusion de quinte, soit de quarte (*Ex. 71*), ce qui,



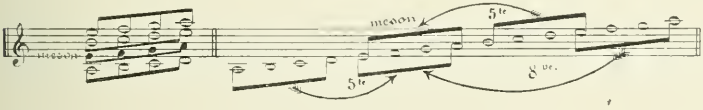
Ex. 71.

[1] La gamme majeure naturelle, l'antique lydien des Grecs, avait dès l'époque alexandrine tendu à devenir le mode préféré du peuple. Continuant cette tradition malgré toutes les réformes souvent confuses de la phonesthétique ecclésiastique, les *ministelli* romains, les jongleurs du bas-empire, puis les troubadours préconisèrent ce mode en abandonnant peu à peu les tons ecclésiastiques, ou en les transformant analogiquement au lydien par l'adjonction instinctive d'une « sensible » *fa♯* quand la gamme commençait par *sol*, et *do♯* quand elle commençait par *ré*. Nous montrerons plus tard à quelle injonction tonale obéit l'esprit phonesthétique lorsqu'il désira constater l'*attraction* d'une sensible pour la tonique voisine.

comme nous le savons déjà, nécessite *le moindre effort psychologique* et rend leur union spécialement facile à percevoir. N'est-ce pas à cause de cette facilité que les Athéniens amateurs de tension méprisèrent tant le mode lydien après leurs victoires sur les Perses.

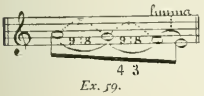
La gamme populaire gréco-romaine.

Pour les Grecs le mode lydien ou populaire n'était, au fond, qu'une gamme extraite du « système parfait », dans la série semi-diatonique où tous les demi-tons étaient situés de façon à permettre la fusion d'octave, de quinte ou de quarte entre chaque tétracorde et le tétracorde *meson* (*Ex. 58*).

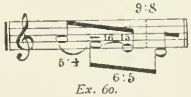


Ex. 58.

Lorsque les théoriciens entreprirent l'examen critique de cette série semi-diatonique, des divergences se produisirent entre leurs manières de voir. Pour les Pythagoriciens, les deux intervalles diatoniques du tétracorde étaient chacun le produit de deux quintes consécutives (*Ex. 59*), ce qui donnait à la tierce majeure (*fa la*) la valeur de quatre quintes (*fa do sol ré la*). Le demi-ton *fa mi* du tétracorde représentait donc la différence entre cette tierce majeure *fa la* et la quarte naturelle *mi la*, c'est-à-dire un intervalle né du hasard, un peu plus petit que le demi-ton de nos pianos tempérés, et qui portait le nom de *limma* pythagoricien (rapport acoustique 243 : 256). Pour les Aristoxéniens, qui s'en remettaient au témoignage de l'oreille, l'intervalle pythagoricien de tierce majeure était trop grand, parce que le limma est incompatible avec le demi-ton naturel : c'est pourquoi ils préconisèrent le rapport suivant : (*Ex. 60*) dans lequel le *fa* était en harmonie naturelle d'une part avec le *la* (sons 4 et 5), et d'autre part avec le *ré* du tétracorde suivant (sons 5 et 6). Le trait (-) qui surmonte le *fa* indiquait la légère élévation de cette note, ce qui diminuait l'intervalle de la tierce majeure *fa la*, — et augmentait d'autant celui du demi-ton *mi fa*. Le limma était ainsi remplacé par un demi-ton dit « majeur ».



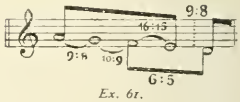
Ex. 59.



Ex. 60.

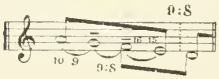
Sous le règne de Néron, Didyme d'Alexandrie consacra le système d'Aristoxène ; et il en compléta, sous le nom de *diatonique synton* ou *tendu*, la structure, en ajoutant au principe enharmonique *la-fa mi* le *sol* qui complète la tierce majeure et rend l'ensemble diatonique.

La tierce naturelle d'Aristoxène *fa la* (sons 8 et 10) se partageait ainsi en deux tons dont l'un, *sol la*, était encore pythagoricien (8 : 9), et dont l'autre, *fa sol* (9 : 10) était légèrement raccourci (*Ex. 61*) : c'est l'inverse exact de la série naturelle des sons 8, 9, 10 qui, comme nous l'avons vu ailleurs, distingue précisément le « ton majeur » (8 : 9) du « ton mineur » (9 : 10).

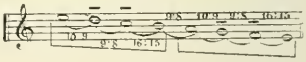


Ex. 61.

Ptolémée, peut-être sous l'influence de l'orgue à clavier d'Alexandrie, intervertit cet ordre pour le rendre plus conforme encore aux données de l'échelle harmonique. Est-ce l'accordage des tuyaux de l'orgue, instrument qui agit si fortement sur l'organe auditif de par sa facilité de prolongation des sons simultanés, qui aurait attiré l'attention de Ptolémée sur l'avantage des groupements sonores les moins troublés par des battements désagréables ? Toujours est-il que Ptolémée, frappé de l'avantage de la série harmonique naturelle, renversa l'ordre des intervalles du *diatonique synton* (*Ex. 62*) : c'est-à-dire divisa la tierce majeure *fa la* en deux tons dont l'inférieur *(fa sol)* fût plus grand, et le supérieur *(sol la)* plus petit. Si l'on construit une gamme à l'aide de deux tétracordes de ce genre (*Ex. 63*), on obtient un ensemble de parentés acoustiques particulièrement avantageux : le *la* est prime de la quinte naturelle *la mi*, de la seconde naturelle *la si* ; il est en même temps tierce majeure naturelle du *fa*, dont *do* est quinte naturelle. Le *mi*, quarte naturelle de *si*, est en même temps sixte majeure naturelle du *sol* dont *ré* est la quinte naturelle (*Ex. 64*).



Ex. 62.



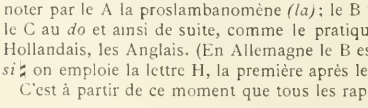
Ex. 63.

Ex. 64.

En possession du groupe supérieur *do ré mi* désormais conforme aux données les plus habituelles à l'oreille, les musiciens alexandrins cherchèrent à l'exploiter le mieux possible. C'est probablement au désir de mettre en vedette la série des sons 8, 9, 10 qu'il faut attribuer l'habitude croissante de construire les orgues à partir du *do* inférieur, au lieu de faire commencer le clavier au *mi* dorien. Le nouvel usage se conserva à travers le moyen-âge, et c'est à la gamme lydienne *do ré mi fa sol la si*, devenue ainsi la gamme fondamentale de l'orgue du grave à l'aigu, que les premiers notateurs de musique appliquèrent la série des lettres A B C D E F G, ainsi que nous l'apprennent le traité de Hucbald (*de Harmonica Institutione*, 950), l'abbé de St-Gall Notker Labeo, Bernelin de Paris et plusieurs anonymes du Xe siècle.

Sous l'influence de l'école byzantine, à laquelle le « système immuable » des Grecs continuait à servir de base, les musiciens d'Occident abandonnèrent cette notation pour noter par le A la proslambanomène *(la)* ; le B fut affecté au *si*♭ ou ♮ *(B mol* ou *B carre)*, le C au *do* et ainsi de suite, comme le pratiquent encore aujourd'hui les Allemands, les Hollandais, les Anglais. (En Allemagne le B est resté synonyme exclusif du *si*♭ ; pour le *si*♮ on emploie la lettre H, la première après le G déjà employé.)

C'est à partir de ce moment que tous les rapports naturels indiqués par Ptolémée furent appliqués à la gamme populaire ascendante (*Ex. 65*).



Ex. 65.

Pour la première fois, les cinq notes *do ré mi fa sol* y sont en rapport naturel avec la note inférieure *do*, et *sol la si do ré* avec la note inférieure *sol*, tandis que le rapport *fa la* reste pythagoricien (8 : 9, 8 : 9), et que le rapport *fa do* reste naturel. Ainsi la

contexture *tonale* de la gamme se dessina nettement, avec ses trois groupes dépendant des trois fondamentales *do*, *sol* et *fa*. Ceux de *do* et de *sol*, équivalents, lutteront désormais entre eux jusqu'à devenir l'*organum* d'Hucbald et de Gui d'Arezzo ; celui de *fa*, moins complètement représenté (*fa-sol* et *fa-si* n'y sont pas en sympathie) reculera à l'arrière-plan. La gamme de Ptolémée persistera jusqu'au XVIIe siècle, jusqu'à la « gamme tempérée » de Rameau et de Bach, altération subtile des rapports particuliers dans un but plus général, celui de pouvoir transposer sur les instruments à clavier, sans changement aucun, une gamme dans n'importe quelle région acoustique.

LIVRE DEUXIÈME

L'esprit musical au moyen âge.

I. ÉCLOSION DU SENS HARMONIQUE

Le mérite d'Hucbald, pareil à celui de tous les inventeurs, fut d'avoir nettement et systématiquement reconnu et pratiqué ce que d'innombrables hommes avaient vaguement senti ou exécuté avant lui fortuitement. Hucbald ne découvrait rien, car l'harmonie de quinte, les peuples barbares, les Grecs, les Romains, l'avaient pratiquée avant lui, par accident.

Mais cette harmonie était restée stérile de conséquences, et ce fut la chance d'Hucbald qu'une dynastie d'hommes le suivît qui soigna les fleurs et cueillit les fruits de la modeste graine qu'il avait semée.

L'harmonie et le calcul kinesthésique.

Ce ne fut du reste qu'un perfectionnement, car le sens harmonique n'est autre chose que le sens mélodique s'exerçant plus rapidement sur des sensations qui *semblent* tout d'abord simultanées. Un accord de quatre notes jouées en un seul et même instant, est en réalité si non «subi», du moins perçu et examiné subconsciemment comme on le ferait de quatre notes successives; un accord n'est pas une seule perception, mais un ensemble de perceptions. C'est, comme le mot l'exprime très bien, un *accord*, mais non pas une fusion comme c'est le cas pour les couleurs. Le rouge et le bleu composés ne donnent pas seulement le violet, ils *sont* le violet. *Do* et *mi* donnent un accord de tierce mais ils ne cessent pas, pour cela, *d'exister chacun à part* dans la combinaison [1].

Ainsi, l'opération mentale est la même, qu'il s'agisse de consonance successive (mélodie) ou simultanée (harmonie), le calcul kinesthésique se fait toujours *successivement*, et les lois du repos de l'attention restent les mêmes dans les deux cas. Qu'il y ait succession *do-sol* ou simultanéité *do-sol*, cette consonance sera, dans les deux cas, éminemment agréable, comme exigeant de l'attention son minimum d'effort, la fusion d'octave mise à part.

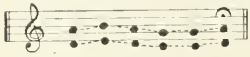
[1] Ce n'est que la *juxtaposition* de deux couleurs qui équivaudrait à la superposition de deux fondamentales.

La spontanéité de l'harmonie de quinte.

L'harmonie de quinte est d'ailleurs à ce point naturelle que les fidèles d'une église rustique exécutant un plain-chant donné, les voix *moins extrêmes* des vieilles femmes et des jeunes garçons dans la mue font souvent entendre la *quinte*, tandis que les basses et les sopranis chantent en octave. Même des musiciens très expérimentés sont parfois victimes de cette confusion. Un des meilleurs chefs d'orchestre d'Allemagne, dont «l'absolu d'oreille» ne fait aucun doute, confond régulièrement les tons de *ré♭* et *sol♭*, situés précisément à la quinte l'un de l'autre.

Les Chinois, lorsqu'ils veulent accompagner le chant sur leurs instruments à cordes, le kin ou le chê, pincent en même temps que l'unisson de la voix la quinte de chaque note ; et si la chose est impraticable en raison de la limite de l'instrument, les exécutants, dit le Père Amiot, prennent sans façon la quarte en-dessous, ce qui leur semble la même chose ; c'est ce qu'ils appellent «accompagner par le *grand* ou le *petit* intervalle».

Hucbald n'a donc fait que consacrer une tendance à la simultanéité assez générale en somme. Chez les Hottentots et les nègres de Sierra-Leone on trouve des tentatives de diaphonie plus fantaisiste qui rappellent, toutes proportions gardées, le contrepoint *alla mente* (autrement dit «déchant») des chantres catholiques de la Renaissance. L'harmonie en est piquée au hasard, telle une naïve broderie d'enfant, sur le ruban mélodique. L'organum d'Hucbald, avec sa suite rigoureuse de quintes (*Ex.* 72), dénote une intention plus réfléchie, plus scientifique, sinon plus musicale.

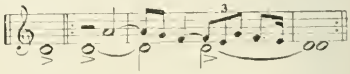


Ex. 72.

Premiers essais d'harmonie.

Il est tout au moins probable que le premier rapport adopté par le sens harmonique fut celui de quinte. Nous avons exposé, par ailleurs, pourquoi cet intervalle, son 3 de la série harmonique, était, après l'octave, le plus commode, le plus habituel, le plus parfait. Quant au sens harmonique lui-même, il a dû se dégager peu à peu du sens mélodique ; de plus, des circonstances fortuites ont pu précipiter son éclosion. En première ligne, la construction d'instruments polyphones, motivée par le désir de sensations plus complexes. Déjà certaines flûtes égyptiennes, grecques, ou le tibia à double tuyau des Latins donnaient deux sons à la fois. Et même des peuples africains très primitifs ont de véritables instruments polyphones, comme le «marimba», qui est une sorte de xylophone dont on joue avec deux maillets de bois.

Le premier essai d'harmonisation fut sans doute de tenir une note fondamentale pendant que la mélodie montait ou descendait. C'est ainsi que procèdent encore beaucoup de primitifs. Citons les Malabares ; tandis que le chalumeau perpétue une note unique, le hautbois évolue sur un thème varié (*Ex.* 73).

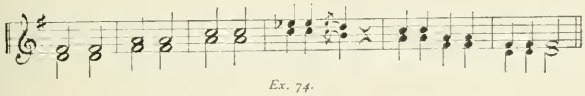


Ex 73.

La *musette*, qui accompagnait les noces d'antan, faisait de même, l'un des tuyaux étant un chalumeau à six trous, capable de mélodiser, les trois autres ne pouvant que répéter d'une manière continue un son unique.

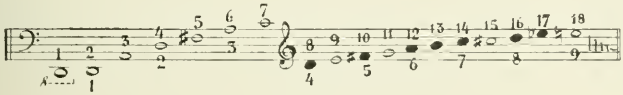
Cette polyphonie simpliste est encore aujourd'hui la seule en usage chez les Orientaux, les Arabes, les Hindous.

La recherche de *marches parallèles* analogues à l'organum d'Hucbald n'est pourtant pas étrangère à certains peuples primitifs tels que les Fidjiens, les Samoas, les New-Zélandais, les Bachapins, les Achantis. Leur polyphonie résulte probablement de l'accouplement des harmoniques de deux instruments à vent. Certains naturels de la côte occidentale de l'Amérique du Nord polyphonisent comme suit en tierces parallèles (*Ex. 74*).



Ex. 74.

Ces deux flûtes concertantes puisent tous leurs sons dans la série harmonique à partir du son 3 (*Ex. 75*). Le hasard d'un tuyau spécialement apte



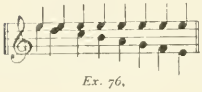
Ex. 75.

aux harmoniques élevées produit une combinaison sonore qui se rapproche beaucoup de Beethoven et de Wagner : les mesures 4, 5, 6 sont identiques au début du IIe thème de la Ire sonate ou de la IXe symphonie ; les mesures 1, 2, 3, 4 sont le « motif de l'anneau du Niebelung ».

On voit donc que l'harmonisation, ou du moins des tentatives pour y arriver, sont des phénomènes assez généraux et qui se retrouvent chez des peuples très éloignés et très divers. Les Grecs et les Romains n'y ont pas fait défaut non plus ; mais, dans la crainte d'obscurcir la déclamation poétique, ils ne l'ont pratiquée que dans l'accompagnement instrumental de la mélodie vocale, ce qu'ils appelaient « paraphonie ». Les voix chantaient toujours à l'unisson ou à l'octave, en mono- ou homophonie. Plutarque signale l'emploi harmonique de l'octave, de la quinte, de la tierce majeure et de la seconde majeure. L'usage du mode myxolydien amena Gaudence à déclarer que le triton « paraît consonant » dans l'accompagnement. Et ceci n'a pas lieu de nous étonner, car Gaudence, qui comme toute son époque était dépourvu de sens harmonique *tonal*, n'avait pas à craindre la dissociation sonore que nous redoutons.

Comme les Malabares dont nous avons parlé, les Grecs trouvaient de la beauté dans l'usage du point d'orgue, mais à l'aigu de la mélodie.

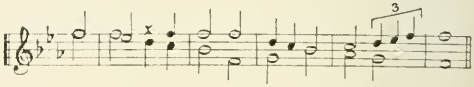
Les citharodes ne craignaient pas d'accompagner avec la nète (la corde la plus aiguë) plusieurs des notes de la gamme (*Ex. 76*), procédé que la symphonie beethovenienne pratique encore à tout instant. Aristote dit nettement : « L'instrumentiste peut, au milieu d'un morceau, s'écarter de la mélodie chantée, mais à la fin il doit y revenir, de façon que l'accompagnement aboutisse à l'octave (ou à l'unisson), car le plaisir résultant de cette octave finale l'emportera sur ce qu'il pouvait y avoir de désagréable dans la diversité de l'accompagnement antérieur, attendu que l'unité succédant à la diversité engendre plus de plaisir lorsqu'elle se réalise par l'octave. »



Ex. 76.

C'est un même goût contrapuntique qui nous permet de supporter les dissonances des deux gammes jouées en sens contraire pourvu qu'il y ait consonance au commencement et à la fin de la série.

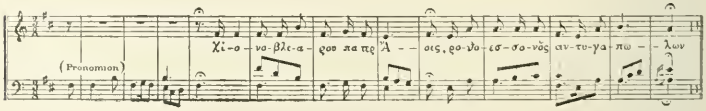
Les Grecs prenaient tantôt la nète, tantôt la mèse, tantôt la paramèse pour fixer les rapports harmoniques de la mélodie d'après l'échelle dont elle était tirée, comme nous la tonique, la sous-dominante et la dominante.



Ex. 77.

Gevaert propose, en tenant compte des paraphonies indiquées par les théoriciens anciens, d'accompagner comme suit une mélodie, écrite, selon l'usage, au-dessous de l'accompagnement (*Ex. 77*).

En appliquant le même principe à l'*Hymne à Hélios*, le savant musicologue suppose la possibilité de l'ensemble que voici :



Ex. 78.

L'invention de l'orgue offrit de grandes facilités aux combinaisons polyphoniques, mais nous ignorons si les Romains ou les Byzantins en tirèrent quelque avantage. Tous ces essais inconnus, moins modestes peut-être que nous ne pourrions le supposer, sombrèrent dans les invasions barbares, et le plain-chant les enterra à jamais dans le parti-pris de sa monotonie. C'est d'autre part que devait venir le souffle qui ranima Euterpe évanouie.

D'un peuple qui, à en juger par l'allure de sa poésie, devait être particulièrement doué de sentiment musical. Nous avons nommé les Celtes, ces ancêtres communs des Anglais et des Français, ces hyperboréens qui, du

temps d'Alexandre le Grand, occupaient tout le centre de l'Europe. Repoussés par les Romains, par les Saxons, par les Francs, ils s'étaient réfugiés aux extrémités occidentales de leur domaine, si vaste jadis, en Irlande, au Pays de Galles, en Cornouailles, en Bretagne. C'était un peuple d'une complexion psychologique fort différente des Germains et des Romains. Mystiquement courageux, rêveurs sentimentaux, exaltateurs de souffrances, assoiffés d'aventures, les Celtes eurent une poésie fantasque, transcendante presque, pleine d'un vague étrange. Les Normands, quand ils connurent les Bretons, furent frappés *du nombre et de l'habileté de leurs chanteurs et de l'excellence de leur musique.* Leurs instrumentistes ont inventé la *chrotta,* le prototype de notre violon.

S'il est vrai, comme le dit Gaston Paris, que « c'est par les chanteurs et conteurs bretons que les fictions celtiques pénétrèrent dans le monde roman » ; s'il est vrai que « les musiciens bretons sont très souvent mentionnés à cette époque comme parcourant les cours d'Angleterre et de France », on peut se demander si, de même qu'ils ont fécondé toute la poésie européenne avec la « matière de Bretagne » — Tristan, le Graal, la Table Ronde — les Celtes n'ont pas été les premiers inspirateurs de la musique occidentale moderne. Ce qui donne toute sa valeur à cette hypothèse, c'est que ce sont les Celtes qui, les premiers, ont employé une *suite d'harmonies,* le *gymel,* cette marche en tierces parallèles au-dessus ou au-dessous de la mélodie.

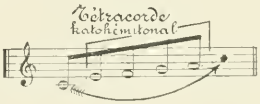
Le « gymel ».

La race celtique, si éminemment intuitive, paraît bien avoir eu une sorte de pressentiment du sens tonal, car dans la série des tierces il y a déjà une allusion manifeste à « l'harmonie générale » des notes dans un ton donné, et une véritable définition de l'agrégat tonal.

L'emploi des tierces parallèles était un acheminement direct au sens tonal moderne.

Comment les Celtes furent-ils amenés à cette découverte phonesthétique? On est réduit aux conjectures. La harpe galloise représentée sur des monnaies du temps de Jules César n'ayant que trois cordes, il est difficile d'y voir un instrument polyphone et susceptible d'avoir suggéré l'emploi du gymel.

Si l'on suppose, avec Gevaert, que la musique des Celtes ait pris son essor sous l'influence des jongleurs romains chassés de Rome, vers le IVe siècle, par le triomphe du christianisme et qui s'étaient répandus dans le nord de l'Europe, on pourrait admettre à titre d'hypothèse qu'à partir de cette époque les bardes, ayant ajouté à leur harpe des cordes nouvelles, ils en auraient réglé l'accord sur la série pentaphone écossaise *do mi fa sol la do*[1], qui offre précisément deux intervalles de tierce vide, *do-mi* et *la-do* (*Ex. 79*).



Ex. 79.

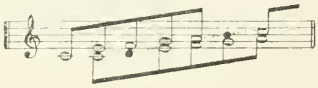
[1] Cf. *Préliminaires,* page 55.

Rien que pour accorder leur instrument, les bardes devaient faire appel à la *mémoire* de cet harmonieux intervalle. Une fois ce rapport devenu habituel pour *do-mi* et *la-do*, il ne fallait certes pas un grand effort pour l'étendre aux autres notes ; on obtenait ainsi deux groupes de tierces :

(*do-mi*) + (*mi-sol*) et (*fa-la*) + (*la-do*)

où il y a d'ores et déjà tous les éléments des deux accords parfaits futurs, *do-mi-sol* et *fa-la-do*.

Par analogie, pour satisfaire à la continuité de la marche en tierces, la note *sol* a pu appeler sa tierce *si*, qui n'était pas encore contenue dans la gamme pentaphone *do mi fa sol la* (*Ex. 80*).



Ex 80.

Le jour où le mouvement vocal fit apparaître le *ré* entre *do* et *mi*, le *fa*, déjà présent dans la série, lui aura servi de tierce aux dépens de *fa*♯ qui aurait été plus harmonique. Ainsi le gymel se trouve être la superposition des deux hexacordes :

mi fa sol la si do
do ré mi fa sol la

Une hypothèse analogue pourrait s'appliquer à la gamme pentaphone *fa sol la do ré*, plus universellement répandue que la gamme écossaise et pratiquée au moyen âge dans tout le nord de l'Europe. Les tierces vides y seraient alors *la-do* et *ré-fa*, tierces faisant ressortir soit les groupes harmoniques *la do mi* et *ré fa la*, accords fondamentaux du mode éolien (le plus populaire des modes mineurs), soit les groupes harmoniques *fa la do* et *do mi sol*, accords fondamentaux du mode ionien (populaire majeur) dans le ton de *fa* [1].

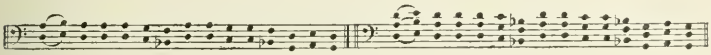
Les bardes anglais, qui étaient fort goûtés sur le continent, semblent avoir été les propagateurs de cette manière nouvelle de coordonner les sons. Est-ce un pur hasard que ce soit un moine de Tournay qui ait imité leur découverte ? La Picardie est trop près de l'Angleterre pour qu'on ne puisse supposer que ce fut là, dans le coin le plus septentrional de la France, que l'influence du gymel se fit sentir tout d'abord.

L'« organum » d'Hucbald.

Hucbald imita les marches en tierces parallèles... par des marches en quintes parallèles. Déformation due sans doute au respect qu'Hucbald nourrissait encore pour la vénérable musicologie ecclésiastique. La quinte et la quarte ayant été reconnues par toute l'antiquité comme les

[1] Ton par excellence des mélodies médiévales du Nord, et dans lequel fut écrit le célèbre *Summerkanon*, ce premier monument (1240) de la polyphonie anglaise.

premières *consonances* parfaites, il lui eût semblé téméraire de renier d'emblée les calculs scientifiques de ses saints prédécesseurs (*Ex. 81*).



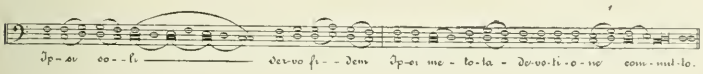
Ex. 81.

Psychologiquement moins affiné qu'un barde celte, le clerc Hucbald ne comprit pas qu'une série de tierces offre un incomparable avantage *tonal*.

Il y a, il est vrai, dans le sonoris de la prime accompagnée de sa quinte, un plaisir intense, que nous ressentons aujourd'hui encore non moins fortement. Témoin la quinte vide du début de la *IX*e *Symphonie* ou du prélude de l'*Or du Rhin*.

En suspens entre deux sons qui s'accordent si bien sans se fondre, la conscience — pour peu qu'elle soit encore inapte à coordonner — se complaît infiniment dans ce très léger effort. Aussi malgré sa stérilité tonale, l'organum tint-il bon pendant trois siècles, et fut même l'exclusive pâture harmonique de tous les moines moinant moinerie.

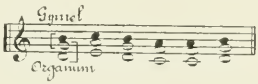
Voici un exemple d'organum tel que Gui d'Arezzo le pratiquait au XIe siècle :



Ex. 82.

L'organum n'ayant qu'incomplètement imité l'harmonieux gymel, ce dernier ne cessa pas d'exercer son influence. Il vint bientôt se greffer sur l'organum pour donner le *faux-bourdon* (*Ex. 83*). Les historiens prétendent que le faux-bourdon existait déjà très tôt en Angleterre. Il pourrait tout aussi bien avoir été une résultante de la juxtaposition de la quarte hucbaldienne et de la tierce anglaise. Le plain-chant grégorien était noté, depuis Hucbald, sur une portée musicale rudimentaire, mais la plupart du temps l'organum ne l'était point, ce qui entraînait les chanteurs à broder *a la mente*, c'est-à-dire à leur gré sur le thème donné. Le gymel qui, en vertu de sa force d'expression tonale, avait fini par devenir populaire, fut peut-être instinctivement employé par les chantres comme un *ornement* de l'organum. Un fragment comme celui-ci, agrémenté de tierces à la voix supérieure ou à l'inférieure donnait une série d'accords de $\frac{6}{4}$ ou de $\frac{6}{3}$. Ce faux-bourdon, bien qu'analogue aux sonorités de l'harmonie moderne, n'en recèle pas moins deux voix en organum

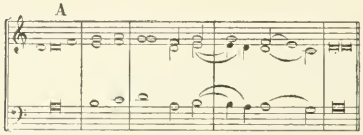
Le faux-bourdon.



Ex. 83.

parallèle, et même ces deux voix en sont l'effet principal. La tierce ajoutée au-dessus étant souvent trop élevée pour la voix du chantre, il la transportait à l'octave inférieure, en *faux-bourdon*, c'est-à-dire en *fausse basse*, ainsi nommée parce que la véritable était une octave au-dessus.

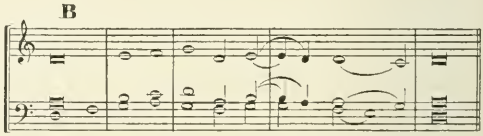
Cette tierce était donc mobile et tout d'abord un accessoire, mais elle cessa bientôt de l'être grâce à un phénomène phonesthétique inattendu : placée au-dessus de l'organum, la tierce ne voile que très légèrement les deux voix antagonistes ; mais chantée à l'*octave grave*, elle acquiert une tout autre importance : tout le faux-bourdon sonne beaucoup plus *unitonalement*. Soit un exemple de Gafori (XVe siècle) (*Ex. 84*), où la voix supérieure est rythmiquement indépendante des deux inférieures, solidaires entre elles.



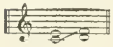
Ex. 84.

Exécuté en faux-bourdon, il devenait pour l'oreille (*Ex. 85*) :

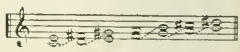
La basse y apparaît comme un accompagnement, et les quartes parallèles n'ont plus rien de bitonal. D'où provient cette différence ? Une série de tierces est plus harmonieuse qu'une série de quintes, parce que les couples formés d'une tierce majeure et de la tierce mineure la plus voisine, puisées dans la même gamme, forment un tétracorde limité par une quarte juste (*Ex. 86*), alors que la série des tierces harmoniques — toujours majeures — donnerait des couples toujours limités par une quarte augmentée (*Ex. 87*).

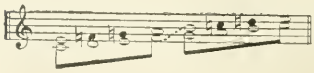


Ex. 85.


Ex. 86.

Si donc la série des tierces du gymel nous donne une impression *d'unité* tonale grâce au sacrifice des dièzes qui lui sont étrangers[1] (*Ex. 88*), la série de sixtes qui en est le renversement produit la même impression. Or, si, comme dans l'exemple *A* de Gafori, le gymel se trouve au-dessus du *ténor*, il s'harmonise parfaitement avec lui, mais en revanche le *contraténor* reste orgueilleusement isolé dans sa propre tendance tonale. Au contraire, dans l'exemple *B*, ce sont les deux voix *extérieures* qui


Ex. 87.

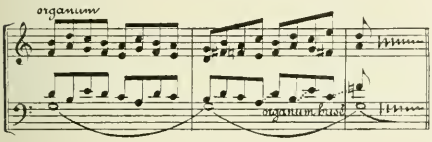

Ex. 88.

[1] La consonance, si agréable à notre oreille harmonique, de la série des tierces, dont toutes les notes sont ramenées à une gamme unique par l'abandon des dièzes, on pourrait l'expliquer en disant que

s'harmonisent. Le contraténor s'efface, maintenant qu'il se trouve placé entre la *mélodie* du ténor et la *basse* du bourdon, pour l'excellente raison que l'attention se porte toujours davantage sur les voix extérieures, tout comme sur les deux points extrêmes d'un espace donné. L'organum ainsi voilé passe presque inaperçu. Ce n'est que dans les deux premiers temps de l'avant-dernière mesure de notre exemple *B* qu'il montre, de par son mouvement rythmique, toute sa virulence.

Sous cette apparence voilée, l'organum continuera à vivre à travers l'évolution musicale en conservant son pouvoir dynamogène au travers des harmonies les plus compliquées. Tantôt il disparaît presque sous les mouvements contraires du déchant médiéval, ou bien derrière le contrepoint du canon ou de la fugue, tantôt il reparaît par bribes, dans les quintes vides isolées de Beethoven, de Brahms ou dans celles plus continues de Franck ou de Debussy.

Sans parler de Wagner qui constelle de ces étoiles doubles la partition des *Maîtres Chanteurs*, par instinct historique peut-être (*Ex. 89*).

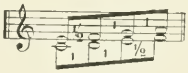


Ex. 89.

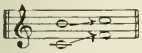
Le déchant.

A côté de l'organum, et parfois en même temps que lui, la musique religieuse employait encore le *déchant*.

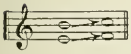
Les voix se mouvant en sens contraire *(discantus)*[1] entraient fatalement en des intervalles consonants ou dissonants, tierces ou secondes, ce qui devait développer considérablement la sensibilité de l'oreille à l'agrément ou au désagrément de ces intervalles. Les rythmes des deux voix chantant en sens contraire finirent par se diversifier. Outre l'ancien déchant « note contre note » ou « point contre point » (d'où « contre-point »), on exécuta des *mélismes*, mouvements ornés festonnant la ligne rigide du plain-chant. Dans le motet à trois voix, le « ténor »


Ex. 90.

chaque tétracorde du gymel est l'ensemble d'un tétracorde anohémitonal et d'un autre katohémitonal (*Ex. 90*). Or les raisons psychologiques qui ont déterminé l'admission du demi-ton étant les mêmes pour les deux espèces de tétracordes, l'assurance contre la dissociation harmonique est doublée, d'où l'impression de paix et de sympathie que dégage le gymel, malgré l'alternance affectivement troublante des tierces majeures et mineures.


Ex. 91.

[1] La théorie de l'harmonie considère trois sortes de *mouvements*, selon que deux voix données s'élèvent ou s'abaissent dans la même direction (mouvement parallèle, conjoint ou direct) ou en sens contraire (mouvement disjoint ou contraire) ou encore qu'une des voix reste à la même hauteur pendant que l'autre s'élève ou s'abaisse (mouvement oblique).


Ex. 92.

Le mouvement parallèle ne signifie pas nécessairement l'équidistance continue des deux voix. Il suffit qu'elles se meuvent toutes deux dans la même direction pour être dites en mouvement parallèle. Ce mouvement (*Ex. 91*) sera parallèle aussi bien que celui-ci (*Ex. 92*) parce que les deux voix montent.

gardait la large mélodie liturgique, mais les deux autres voix s'ébattaient plus librement et plus rapidement sur des textes profanes *motu brevi cantilenæ*, en mouvement bref de chanson. Dans le « hoquet » (*cantus truncatus*) les deux voix se donnaient vivement la réplique. Autant de tentatives pour échapper à la monotonie grégorienne ; mais plutôt par la voie du contrepoint que par celle de l'harmonie.

Car l'honneur d'avoir orienté la musique vers le nouveau monde de la consonance revient décidément au faux-bourdon, au gymel, aux Celtes qui le découvrirent.

La jonction de la tierce avec la quinte vide de l'organum est difficile à constater historiquement. On a coutume de l'attribuer au fameux trouvère d'Arras, Adam de la Halle, l'auteur du si finement pastoral *Jeu de Robin et Marion*.

Quoi qu'il en soit, Jean de Garlande enseignait à la Sorbonne en 1220, c'est-à-dire un peu avant Adam de la Halle, que la tierce et la sixte sont des consonances. Vers la fin du XIIIe siècle, Robert de Sabillon et Pierre de la Croix les employaient déjà couramment, et en 1300 Walther Odington d'Oxford en fixait scientifiquement la valeur.

Comme on le voit, le point d'ouïe de la « consonance » s'est, à ce moment, profondément modifié. Les Grecs et, après eux les musiciens ecclésiastiques, estimaient la quinte et la quarte plus consonantes que la tierce et la sixte parce que réalisant des proportions *acoustiques* numériquement plus simples. Cette raison scientifique est maintenant supplantée par une raison psychologique : le gymel, en faisant rentrer ses sons composants (tierces ou sixtes) dans la même tonalité, c'est-à-dire *dans la même entité psychologique* (cf. Livre II, chap. IV) a fini par faire considérer ces intervalles de tierce ou de sixte comme aussi consonants que ceux de quarte ou de quinte. Avantage psychologique qui s'accentuera dès lors de plus en plus aux dépens de l'avantage acoustique.

Nons verrons tantôt comment ce nouveau point de vue psychologique, dont sortira le « sens tonal », se dégagea du faux-bourdon, où il était contenu tout entier.

* * *

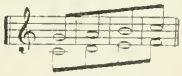
L'euphonie de l'organum.

Avant d'assister à la naissance de la tonalité, tâchons de découvrir pourquoi les quintes parallèles, prohibées dans tous nos Conservatoires, firent pendant trois siècles la joie des raffinés. Munissons-nous de tout le relativisme nécessaire pour apprécier avec justesse et justice ces goûts disparus.

Tant que les différents sons ne sont pas rapportés à l'image sonore d'un *ensemble* tonal, les suites de quintes n'ont aucune raison de paraître désagréables puisque, comme nous allons le voir, elles ne le sont que s'il y a contradiction de sensations sonores par rapport à l'ensemble tonal ; elles

procurent même un grand plaisir physiologique parce qu'elles multiplient la dynamogénie en renforçant les éléments essentiels du timbre. Une fois le sens tonal inébranlablement établi, ces mêmes quintes ne présentent pas davantage de danger ; elles offrent même une grande jouissance dissonantesque parce qu'alors nous sommes imaginativement trop sûrs de cet ensemble tonal pour trouver périlleuse la dissociation. La tradition de la nocivité des quintes doit s'être établie dans la période qui va de la Renaissance au XVIIe siècle, à une époque où le sens tonal naissant — et d'autant plus soucieux de sa sécurité — devait nécessairement écarter tout élément étranger. Mais, de nos jours, cet ostracisme des quintes serait ridicule, étant donné que la musique moderne en est pleine, et que notre oreille ne trouve plus rien à y redire, nous verrons plus tard pourquoi.

Si Hucbald était du même avis, c'est parce qu'en agrémentant de quintes, mettons le plain-chant *do ré mi fa*, il concevait chacune de ces notes comme une fondamentale complètement indépendante des autres ; il considérait ce tétracorde comme un prétexte à consonances de quinte isolées et non comme une mélodie dont chaque élément dût se rapporter à une base unique. Pour nous autres modernes, les tétracordes *do ré mi fa* et *sol la do si do* joués simultanément sont déconcertants parce que nous ne savons pas lequel des deux doit prédominer dans la conscience. En effet, ces deux tétracordes concluent en même temps l'un en *fa* et l'autre en *do*, ou encore nous plongent en même temps dans les premières notes de la gamme de *do* et de la gamme de *sol*, l'une étant irréductible à l'autre et toutes deux étant d'égale puissance affective (*Ex. 93*). D'où hésitation, désarroi psychique, consommant en pure perte une forte somme d'attention... et déclaration péremptoire que les quintes parallèles sont désagréables et inacceptables. M. Hugo Riemann a cherché à donner de ce désagrément l'explication suivante[1] :



Ex. 93.

Discussion de la thèse de M. Riemann.

« Dans le style polyphonique sévère (trois ou quatre parties) les successions d'octaves et de *quintes* parallèles sont fautives parce que la fusion des deux voix placées dans les rapports en question est assez grande pour rendre leur perception distincte très difficile. En outre, lorsque dans un ensemble dont les voix sont nettement différenciées, deux intervalles à fusion identique se suivent immédiatement, nous courons le risque de prendre les deux voix qui le forment pour une seule. *Il s'agit, on le voit, d'un effet purement physique*[2] ; la question des parallèles d'octaves et de

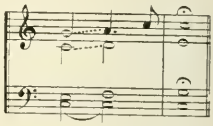
[1] H. Riemann: *Les Eléments de l'Esthétique musicale*, trad. G. Humbert. Paris, 1906, Alcan.

[2] Comment le phénomène *psychologique* de prendre deux voix pour une seule peut-il être qualifié de « physique » ?

Physiquement, l'oreille perçoit bien deux voix ; mais avant que cette double *perception* ne soit devenue *sensation* dans la conscience, il ne peut être question d'aucun rapport entre les deux perceptions composantes. Si fusion il y a, elle serait en tout cas un phénomène psychologique.

quintes n'a rien à faire avec la question musicale, si ce n'est qu'elle en rend la perception plus difficile. »

Cette explication, qui paraît ingénieuse au premier abord, manque décidément de perspicacité psychologique. Admettons encore que, du temps d'Hucbald, les quintes se soient bornées à des effets simples que M. Riemann appelle physiques; pour la musique moderne, cette explication devient par trop insuffisante.



Ex. 94

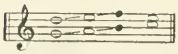
Possibilité des quintes parallèles.

Prenons un exemple tiré de *Parsifal* (*Ex. 94*). Voici deux quintes en organum formées par la marche parallèle du soprano et de l'alto. Est-il vrai, comme le prétend M. Riemann, que leur perception distincte soit si difficile? N'entendons-nous pas le plus nettement du monde que le second accord de l'exemple comporte les quatre notes *do fa ré la*, dont aucune ne nous semble moins sonore que les autres? Et leur assemblage merveilleux, qui le niera? Supprimons maintenant les deux voix écrites en clef de *fa* ; reste un fragment d'organum, dans lequel il n'est pas vrai de dire que les notes *sol* et *la* sonnent moins distinctement que *do* et *ré*, puisque ces notes sont *réellement jouées*, au lieu de n'être que pressenties comme harmoniques ; elles-mêmes sont initiatrices de leurs propres séries harmoniques. Leur « laideur » provient de ce conflit par les harmoniques. Mais rajoutons la basse, et tout sera sauvé : au moment où le mouvement d'organum atteindra la quinte *ré la* qui commence à éveiller simultanément l'idée de la gamme de *do* (à cause de la succession mélodique *do ré*, etc.) et de celle de *sol* (succession mélodique *sol la*, etc.) les notes *do fa* de l'accompagnement viennent non seulement renforcer le ton de *do*, mais encore exclure l'image du *fa*♯ appelé par le ton de *sol* en voie de formation. Toute hésitation tonale cesse, *do* est reconnu comme seule fondamentale du groupe total, et *sol* s'y subordonne sans protester. Ainsi, par un artifice harmonique, Wagner a su enlever aux quintes parallèles leur malséance psychologique, tout en leur laissant tout leur effet dynamogène.

On voit donc que l'usage des quintes n'est pas un péché, loin de là ; ou du moins n'est-ce qu'un péché magnifique ; le tout est de savoir le commettre.

Pourquoi l'harmonie orthodoxe, qui prohibe les suites de quintes naturelles (justes) avec cette rigueur trop absolue, autorise-t-elle les quintes parallèles diminuées (*Ex. 95*)?

La quinte diminuée *si fa* de cet exemple n'est-elle pas physiologiquement désagréable, antipathique? Et pourtant elle est, psychologiquement, douce comme « le baiser de la paupière aux yeux » :

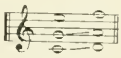


Ex. 95.

Le soprano esquisse un tétracorde dans le ton de

sol (*ré mi fa♯ sol*) tandis que l'alto procède en *do* (*sol la si do*). Au moment où la pomme de discorde va tomber sous l'espèce d'un *fa♯*, le *fa♮*, en le remplaçant pour faire prévaloir le ton de *do*, sauve la situation et rassure complètement le sens tonal menacé d'organum [1].

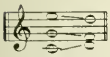
[1] L'harmonie classique, fondée sur une épuration technique maxima — telle que l'ont comprise Bach, Haydn, Mozart ou Beethoven — interdit sévèrement toute succession de quintes, de même que toute succession d'octaves. La marche en octaves, de par sa fusion trop complète, est un appauvrissement du trio ou du quatuor harmonique, et n'est tolérée que comme *renforcement* d'une voix correctement conduite; renforcement possible seulement grâce à l'adjonction d'une voix accessoire, à l'orchestre, à l'orgue ou au piano, qui disposent de plus des trois ou quatre voix indispensables à l'expression des fonctions tonales.


Ex. 96.

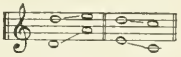
Le mouvement parallèle en quintes et en octaves étant prohibé, on l'évite en remplaçant ce mouvement parallèle par un mouvement contraire. Les quintes parallèles (*Ex. 96*) se corrigent soit ainsi (*Ex. 97*), soit, si l'on supprime la note quinte du deuxième accord, ainsi (*Ex. 98*). (La quinte de l'accord, fortement suggérée par la fondamentale est, des trois notes de l'accord, celle qui peut être le plus facilement sous-entendue.)

Ex. 97.

Dans le style sévère, on va jusqu'à défendre tout mouvement parallèle *aboutissant* à une quinte ou une octave, même si le départ des deux voix s'est fait sur un autre intervalle (*Ex. 99*).


Ex. 98.

Il s'agit alors d'une *quinte cachée* ou d'une *octave cachée*, par opposition aux quintes ou octaves *ouvertes*, dont le parallélisme est plus évident, comme dans l'organum ou l'homophonie.


Ex. 99.

Si une quinte cachée peut encore contenir un élément de trouble tonal, c'est que tout mouvement vocal parcourt kinesthésiquement toutes les notes comprises entre le départ et l'arrivée de chaque voix, et que l'avant-dernière note de la série forme forcément une quinte avant la quinte finale. C'est la « quinte cachée » (*Ex. 100*). L'octave cachée participe de la même contingence (*Ex. 101*). Il serait par contre inutile de chercher des quintes et des octaves cachées dans les mouvements contraires ou obliques; l'intervalle qui précède la quinte ou l'octave finale sera forcément plus grand ou plus petit que ce dernier et ne peut tomber dans le parallélisme.

Ex 100.

Ex. 101.

II. ÉCLOSION DU SENS TONAL

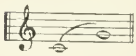
Pentaphonisme et Diatonisme.

La tonalité n'est rien en soi ; la tonalité est un objet de croyance, une convention. La tonalité est une coordination d'éléments déjà existants. C'est la multiplicité croissante des sensations musicales qui obligea l'esprit à les grouper, à les synthétiser, à les fondre de telle sorte qu'elles ne se contrariassent pas mutuellement, qu'elles aboutissent à un effet total et unique ; sans cela la somme d'attention à disperser eût été trop forte, l'effort trop considérable pour être encore agréable. Le sens tonal créé par ce besoin d'économie, et considérablement renforcé par l'éducation, s'est depuis lors constitué si indestructiblement qu'il est presque devenu un caractère acquis que nous héritons — certains d'entre nous en tous cas — de nos parents. Comment expliquer autrement la présence du sens tonal dès l'âge de trois ou quatre ans chez les enfants prodiges ?

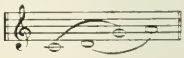
Constitution de la tonalité par voie de compromis.

En se coordonnant dans la tonalité, les sensations qui la composent ont dû subir de légères variations, consentir à des compromis pour concilier les contradictions qui existaient entre elles. *La gamme, que l'on peut considérer comme le résumé le plus précis de la tonalité, est un tissu de compromis consacrés par l'habitude.*

Nous avons aujourd'hui complètement oublié cette origine déloyale. Ce n'est qu'en *analysant* la gamme que nous pouvons établir en quoi consistent ces compromis. Jouons au piano la quinte *do sol* (*Ex. 102*), puis répétons-en les notes en leur adjoignant la quinte *ré la* (*Ex. 103*), puis la quinte *mi si* (*Ex. 104*). Si maintenant nous jouons la gamme entière de *do* à *do*, nous sentirons distinctement combien les notes *fa* et *do* (dernière quinte ajoutée), paraissent se détacher du reste, le *do* supérieur devenant tout autre chose que l'octave du *do* initial. Ce n'est qu'en donnant la prépondérance à *mi* et *sol* (*do mi sol* = accord parfait), que le sens tonal a pu effacer le *fa*, qui, sans cela, apparaît comme le point culminant du premier tétracorde *do ré mi fa*. L'ossature de l'accord parfait a remplacé le squelette tétracordique, qui, pour les Grecs et les médiévaux,



Ex. 102.



Ex. 103.

Ex. 104.

avait été le seul groupement de sensations possible. Aussi pourrait-on dire que toute la lutte pour l'unification des éléments sonores en le faisceau de la tonalité, a consisté à saisir entre les tétracordes *do ré mi fa* et *sol la si do* des rapports nouveaux, à les harmoniser de telle sorte que le second tétracorde perdît son autonomie et son antagonisme vis-à-vis du premier.

La gamme naturelle découverte et employée depuis des siècles par l'instinct populaire mit quelque temps à plaire aux musiciens calculateurs.

Plongés qu'ils étaient dans des parallélismes de quintes comme faits exprès pour maintenir la division en tétracordes, la gamme n'était, pour ces savants, devenus sourds à force de subtilité, qu'une série de huit toniques indépendantes.

Les simples d'esprit jugèrent plus sainement. L'habitude de l'accord parfait fut contractée pour des raisons qui nous paraissent être les suivantes :

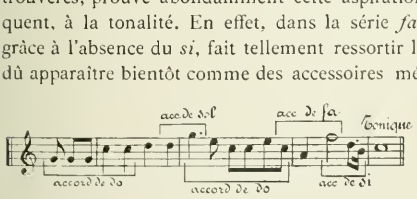
L'accord parfait, armature de la tonalité.

Dans la gamme de *do*, le *sol* qui s'identifie à l'harmonique *sol*, la plus fréquente après *do* dans la série de *do*, attirait davantage l'attention. Pour la même raison, *mi*, qui est après *sol* l'harmonique de *do* la plus fréquente, ressortait dans l'ensemble gammal. L'accord parfait *do mi sol* était donc mis en vedette, parce qu'il est la *somme des notes dont les harmoniques sont le moins dissemblables* et les plus strictement exactes de la série de *do*, tandis que *fa*♯ et *la* ne se conforment qu'imparfaitement aux harmoniques de *ré*, comme *sol*♯ et *si* à celles de *mi*.

Les trois notes *do mi sol*, à force d'attirer particulièrement l'attention par ce commun renforcement dans la mémoire, finirent par devenir les centres psychologiques de la gamme, ce qui poussa les compositeurs à les mettre en valeur au détriment des autres notes. Elles devinrent le trépied d'où Euterpe édicta ses lois, « tonales » désormais.

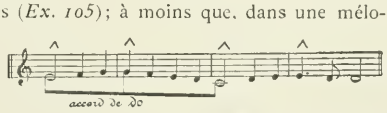
La pentaphonie confirmant l'accord parfait.

Du reste, l'usage constant de la gamme pentaphone *fa sol la do ré* (plus universellement usitée que la gamme écossaise) dans les mélodies des bardes et des trouvères, prouve abondamment cette aspiration à l'accord parfait et, par conséquent, à la tonalité. En effet, dans la série *fa sol la do ré* (*fa*), la tierce *la do*, grâce à l'absence du *si*, fait tellement ressortir la triade *fa la do* que *sol* et *ré* ont dû apparaître bientôt comme des accessoires mélodiques peu capables de troubler l'atmosphère tonale. Transposée dans la tonalité de *do* — soit sur les notes *do ré mi sol la do* — cette gamme fait ressortir la triade *do mi sol* ou *mi sol do*.



Ex. 105.

Remarquons en passant que toute mélodie moderne est tonale grâce surtout aux éléments *harmoniques* qui interrompent le cours des tétracordes (*Ex. 105*); à moins que, dans une mélodie entièrement gammale, ce soit l'accent métrique qui arrête l'attention sur les rapports harmoniques (*Ex. 106*).



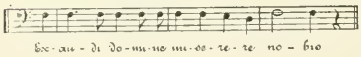
Ex. 106.

Pour ce qui concerne les mélodies du moyen âge, elles étaient de deux sortes, et on pourrait les appeler plutôt diatoniques quand les notes s'y suivent sans écart, ou plutôt harmoniques quand les sauts de tierce, de quarte ou de quinte sont fréquents. La manière plutôt diatonique paraît bien être une survivance des mélodies gréco-romaines bâties sur l'ossature des tétracordes, comme le sont encore aujourd'hui la plupart des psalmodies de la liturgie catholique.

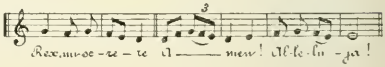
Le diatonisme des clers.

Ces mélodies, d'ambulantes troupes dyonisiaques les avaient dans les premiers siècles de notre ère répandues dans l'empire tout entier. Les troupes dyonisiaques avaient fondé des écoles musico-dramatiques dans les grandes colonies romaines, à Nîmes, Arles, Vienne en Dauphiné, Trèves, Mayence, Cologne. Si le genre diatonique prévaut dans la mélodie française du moyen âge, il faut certes en rapporter la cause à l'influence romaine qui fut, dans ce domaine des arts, toute puissante en Gaule pendant plusieurs siècles après la conquête et jusqu'à Charlemagne.

Le diatonisme très accusé des hymnes latines que les premiers chrétiens chantaient dans les catacombes (*Ex. 107*) se retrouve, par transfert, sous des climats

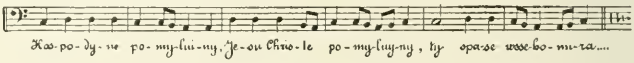


Ex. 107.



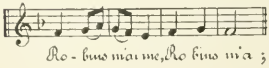
Ex. 108.

variés, dans les séquences de l'abbé saint-gallois Notker (IXe siècle) (*Ex. 108*) comme dans celles de Wipo, en Bohême dans le lied de Saint-Adalbert (XIIe siècle) (*Ex. 109*), ou encore dans les mélodies populaires d'Adam de la Halle

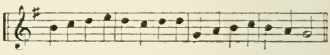


Ex. 109.

(*Ex. 110*) et de Thibaut de Navarre (XIIIe siècle) (*Ex. 111*).



Ex. 110.



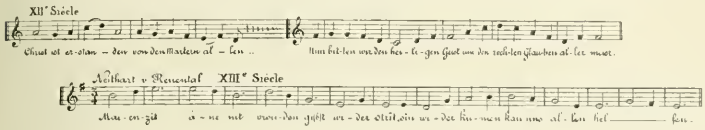
Ex. 111.

Préférence des Français pour le diatonisme.

Une préférence pour le diatonisme est encore nettement visible en France au XIIIe siècle. Il persiste d'ailleurs le plus caractéristiquement du monde dans bon nombre de chansons populaires plus modernes : *Le Bon roi Dagobert, J'ai du bon tabac*, etc.

Force fut à la gamme pentaphone du Nord de se retirer devant l'invasion du diatonisme romain. Réfugiée en Angleterre, elle n'en revint qu'au IXe siècle séduire l'aventureux esprit de quelque ménestrel picard. Elle mit du reste pas mal de temps à se rendre agréable en France, tandis qu'elle se répandit fort rapidement dans les pays allemands. Les exemples ci-dessous montrent à quel point l'inspiration popu-

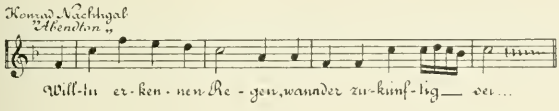
laire allemande est imprégnée de cette pentaphonie, à quel point l'accord parfait, avec le sens tonal qui en dérive, y est déjà manifestement esquissé (*Ex. 112*).



Ex. 112.

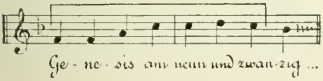
Cette habitude harmonique finit par déteindre sur le diatonisme latin. Le système hexacorde de Gui d'Arezzo n'est autre chose que l'amalgame des deux gammes pentaphones naturelles *do mi* [*fa sol la*] *do ré*. En l'exemple cité plus haut de Thibaut de Navarre, il est aisé d'apercevoir la pentaphonie se glisser dans le diatonisme. A partir du XIIIe siècle, la fusion des deux tendances, l'harmonique et la diatonique, devient de plus en plus intime, si bien qu'au XVe siècle les mélodies

Influence de la pentaphonie sur le diatonisme.



Ex. 113.

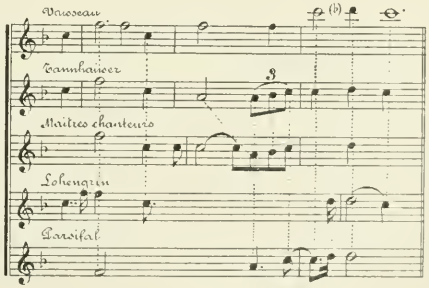
des maîtres chanteurs allemands, avec leurs tétracordes appuyés sur la charpente harmonique de l'accord de tonique, en arrivent à une expression tout à fait moderne de la tonalité majeure (*Ex. 113*).



Ex. 114.

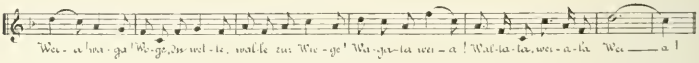
La pentaphonie n'a pas cessé d'exercer son influence jusqu'en plein XIXe siècle. Qu'est-ce que le mélos de Wagner, sinon une survivance du style pentaphone, résumé tout entier dans le thème moyen-âgeux emprunté au maître chanteur Heinrich Müglein (*Ex. 114*) et qui sert de pivot à toute la partition des *Maîtres Chanteurs*. Les wagnériens pourront constater que non seulement ce thème-là, mais *presque tous les thèmes* importants de Wagner, *le plus harmoniste* de tous les compositeurs, se réduisent à *cette même formule pentaphone*. Superposons (*Ex. 115*) les débuts des

La pentaphonie chez Wagner.



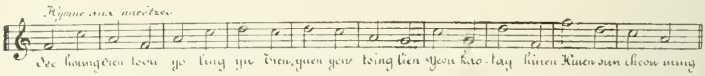
Ex. 115.

cinq Ouvertures du *Vaisseau Fantôme*, de *Tannhäuser*, de *Lohengrin*, des *Maîtres Chanteurs* et de *Parsifal*. Les différences rythmiques mises à part, le mélos est identiquement le même dans les cinq fragments : d'essence pentaphone. Quant à la première incantation des Filles du Rhin, phrase dont naissent tous les thèmes des *Niebelungen*, elle est l'incarnation même de la pentaphonie (*Ex. 116*), cette



Ex. 116.

même pentaphonie que les Chinois employaient, il y a 5000 ans, pour célébrer les vertus de leurs ancêtres (*Ex. 117*).



Ex. 117.

Les instruments du moyen âge.

«Bandes musicales», ensemble d'instruments nombreux et variés (développement des bandes dyonisiaques gréco-romaines). Ensemble de ménestrels ne formant pas nécessairement un «orchestre». Cornemuse, hautbois, trompettes, flûtes simples et doubles, orgues portatifs, orgues stables (byzantins); harpes, vielle *(vidula)*, psaltérion, gigue, rebec, violes de toutes formes.

Instruments à archet (celtiques) : *chrotta* et *tyra* (probablement d'origine orientale, et parvenus en Europe après une longue pérégrination à travers le Nord), ancêtres du violon.

Les Croisades amènent en Occident, outre divers instruments à percussion (cymbales, naquaires — qui deviendront les timbales), le quanon (ancien *nabulum*) et le psaltérion ; il prêtera plus tard ses marteaux au clavecin qui, issu du monocorde à clavier, formera le piano ; les «cors sarrazinois» (instruments de cuivre); parmi les instruments à cordes pincées : le luth *(al oud)*, la guitare. Ces deux instruments prennent la place de la cithare gréco-romaine.

III. L'HARMONIE SE DÉGAGE DU CONTREPOINT

Toute transformation est un mystère. On en peut saisir le point de départ et le point d'arrivée, mais le moment même où la transformation s'accomplit est insaisissable parce qu'en réalité il n'existe pas, parce qu'il n'est qu'une borne posée par l'esprit.

Les « phases » d'une évolution.

Il en est ainsi pour l'évolution des formes phonesthétiques. Monodie, contrepoint, harmonie, voilà des moments décisifs, auxquels le langage donne une fixité illusoire, et qui paraissent « absolus » parce que plus facilement reconnaissables. Mais quant à dire comment et quand, par quelle différenciation telle forme a passé à une autre, il vaut mieux y renoncer, car ce serait prendre l'air de savoir ce qu'on ne peut connaître. Découvrir le plus possible de *phases* transitoires, c'est tout ce que l'on peut tenter.

Comme nous l'avons déjà dit, le gymel paraît bien avoir été le premier éveil de la tendance harmonique.

Comment passa-t-on de là à l'idée d'accoupler deux mélodies? Il est bien difficile de le dire. Sortit-elle du caprice vaniteux de deux jongleurs désireux de stupéfier le vulgaire en chantant deux mélodies à la fois? Toujours est-il que l'harmonie bourgeonna à l'époque où le *lai* traversa la Manche, et qu'elle fleurit bientôt dans les plus récalcitrantes académies, vivant en bonne intelligence avec les lois musicales édictées par les Hucbald, les Gui d'Arezzo et les Jean Cotton.

Diaphonie.

Cette contrefaçon du gymel et de l'organum dut tout d'abord être quelque chose de tout à fait informe. Deux quidams fatigués d'« organiser » en chapelets d'octaves, de quintes, de quartes, selon les huit manières d'Hucbald, auront pu commettre un jour l'effroyable hérésie de « déchanter » (*discantare*), l'un prenant un air et l'autre un autre. Au milieu de cette cacophonie, par hasard et de temps à autre, les voix ne pouvaient pourtant faire autrement que de *tomber* sur des intervalles agréables à l'oreille. Il faut bien que Jean Cotton ait senti le prix de cette *diaphonie populaire*, puisqu'il recommandait les mouvements contraires pour l'accompagnement

du plain-chant, soumettant ainsi la spontanéité du déchant à la discipline des consonances scientifiques de quinte et d'octave.

Le déchant ne fut originairement qu'à deux parties, la mélodie principale appelée *ténor* — « teneur » du chant principal — et la partie d'accompagnement nommée *déchant*. Plus tard, on accompagna le ténor de plusieurs parties, chacune d'elles s'harmonisant directement avec lui, ce qui donnait une certaine incohérence entre les autres parties. On donnait à cette mixture le nom de « motet[1] *triplum* » ou « *quadruplum* » suivant qu'il se composait de trois ou quatre parties.

« Triplum » et « quadruplum. »

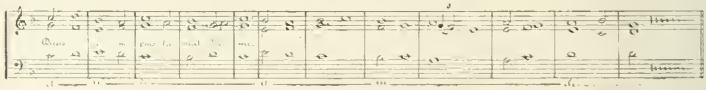
Le déchant était un contrepoint *mesuré*, la diaphonie un contrepoint *non soumis* à la mesure.

Franco de Cologne (XIe siècle) est explicite sur ce point : « Le déchant est une consonance de divers chants, dans lequel ces divers chants sont *proportionnellement ajustés* par des longues, des brèves ou des semi-brèves, et qui sont désignés dans l'écriture par des figures diverses. »

Remarquez bien le mot ajuster, qui veut dire qu'on pliait, qu'on déformait, qu'on désarticulait la mélodie populaire pour l'accorder, rythmiquement tout au moins, avec le *cantus firmus* ecclésiastique. Soumise à cette inexorable discipline, la libre chanson populaire se raidissait et devenait méconnaissable. Dans certains cas on allait même jusqu'à adapter le mode de la mélodie supplémentaire à celui du *cantus firmus*. Qu'importait aux mutilateurs, pourvu qu'elle s'accommodât aux exigences de la consonance scientifique, octave, quinte ou quarte, et, plus tard, à la consonance psychologique, tierce et sixte.

Si les résultats nous paraissent médiocres, l'effort était extrêmement précieux, car il devint par corrections et amendements successifs le consonantisme touffu que nous pratiquons.

L'exemple suivant, qui est du XIIe siècle, nous montre à quel point



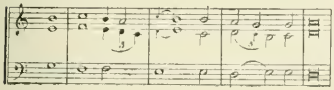
Ex. 118.

l'harmonie débutante hésitait ; la voix supérieure est bien d'accord avec l'inférieure, mais elle dissone en maint endroit avec celle du milieu, quand ce ne sont pas les deux voix inférieures qui ne s'accordent plus avec la supérieure (voir les mesures 4, 8, 10, etc.).

On obtenait un motet à trois voix en accouplant deux airs connus et en agrémentant l'un d'eux de sa diaphonie. Les deux voix supérieures du

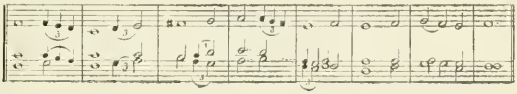
[1] *Motet*, forme polyphonique vocale de courte dimension, comportant un texte liturgique chanté par le ténor, auquel on superposait d'autres voix avec d'autres textes.

Rondo suivant, qui est d'Adam de la Halle (XIIIe siècle), sont en organum un peu fantaisiste il est vrai, mais en un organum nettement distinct de la basse, quoique rythmé de façon à s'accorder avec elle (*Ex. 119*).



Influence de la musique savante sur la populaire

La présence de l'organum chez le trouvère Adam montre bien l'influence ecclésiastique sur le chant populaire. Car, ne l'oublions pas, il y avait à cette époque trois évolutions musicales distinctes : celle des jongleurs populaires, celle plus raffinée des trouvères, gentilshommes ou bourgeois, et celle des clercs.



Ex. 119.

Si les jongleurs avaient une inspiration insoucieuse des perfectionnements techniques, les clercs par contre excellaient dans les recherches phonesthétiques.

L'art des trouvères sortit de cette rencontre du génie populaire et de l'art ecclésiastique. Sans cette technique, la musique populaire n'aurait certes pu dépasser un niveau très primitif. Ainsi, tout en déniant aux musiciens d'église le mérite de l'invention, il faut néanmoins leur savoir gré de la science qu'ils mirent à la disposition des compositeurs profanes, entre autres choses de la musique dite « proportionnelle », système de notation qui mit fin à la confusion dans les durées relatives des notes en *en fixant le rythme* [1].

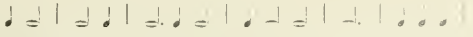
L'école « proportionaliste ».

Ce perfectionnement tout extérieur eut d'incalculables conséquences. Sans la notation proportionnelle, la polyphonie restait un chaos, et le motet à plusieurs voix eût été presque impossible ; car pour adapter une mélodie profane à un *cantus firmus* il fallait en déformer le rythme congrûment, ce qui ne pouvait être fait à l'improviste et devait être fixé par écrit.

Qu'on essaye de faire tenir ensemble, en consonance de tierce ou de sixte, le premier motif des *Maîtres Chanteurs* et celui de la *Symphonie*

[1] La musique proportionnelle ou *mesurée* fut pourtant en partie l'œuvre des trouvères et des troubadours. Leurs vers chantés exigeaient des rythmes inconnus des proses ecclésiastiques, rythmes ternaires pour la plupart, apparentés au 6/8 caractéristique des races méditerranéennes.

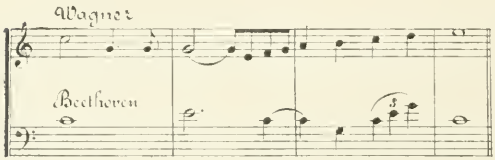
Erigés en *modes*, ces divers rythmes furent ramenés à six types classiques dont le choix était dans chaque cas déterminé par le genre de la strophe chantée :



C'est pour mieux distinguer ces modes les uns des autres, puis leurs variations éventuelles, que l'écriture proportionnelle fut inventée.

héroïque, on n'y parviendra qu'à l'aide d'indications rythmiques déformant l'un des deux thèmes (*Ex. 120*).

C'est à l'école de Paris que revient l'honneur de cette découverte graphique. Les proportionnalistes Léonin, Pérotin, Jean de Garlande et consorts se jetèrent à corps perdu dans la superposition mélodique, dans d'effroyables mêlées sonores, d'inextricables pêle-mêles où se coudoyaient des combattants de toute provenance, mais où passait parfois le heaume miroitant de l'accord parfait, ou bien même le glorieux panache de la septième.



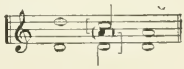
Ex. 120.

Ces apparitions étaient de rares hasards, car c'est aux consonances d'octave, de quinte ou de quarte qu'allaient tous les soins des proportionnalistes. Pourtant, les phonesthétistes du temps ne pouvaient guère rester insensibles à la tierce, puisque le gymel avait d'ores et déjà été consacré par l'emploi populaire. Du reste, comme trois notes (ou même quatre dans le *quadruplum*) sur les sept que compte la gamme, apparaissaient simultanément, elles devaient nécessairement prendre des positions de consonance dont plusieurs furent peu à peu reconnues comme agréables. La quarte ou la quinte revenant sans cesse lorsque la troisième voix se trouvait à la tierce de l'une d'elles, il en résultait, selon les combinaisons, soit un accord parfait (*do-mi-sol*), soit un accord de sixte (*mi-do-sol* ou *mi-sol-do*), soit de $\frac{6}{4}$ (*sol-do-mi* ou *sol-mi-do*) et même dans certains cas une ébauche d'accord de septième (*do-sol-si* ou *do-mi-si*). Il est d'usage d'attribuer l'invention de la septième[1] à Monteverde (XVIe siècle). C'est peut-être bien ce contemporain de Michel-Ange qui en a fixé l'emploi dûment prémédité, mais il est hors de doute qu'elle apparut souvent dans le déchant médiéval. Plutôt comme un geste mélodique, sans intention harmonique; car, ne l'oublions pas, nous sommes du XIIIe au XVe siècle dans une ère exclusivement contrapuntique. On accouple les voix, c'est vrai, mais ce qui intéresse au premier chef, ce n'est pas leur fusion *mais leur marche simultanée*. Ce n'est que peu à peu, et on y mit trois siècles, que l'on chercha à combiner les voix autant dans un but harmonique que mélodique. Pour l'instant, il s'agissait surtout de faire marcher d'accord, tant bien que mal, deux, ou trois, ou quatre mélodies déjà connues, en les déformant le moins possible, ce qui ne veut pas dire qu'on les déformât peu.

Premiers accords.

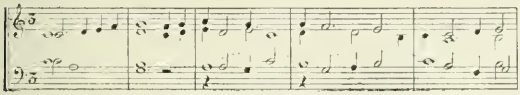
[1] L'accord de septième est un accord parfait auquel s'ajoute la septième note depuis la fondamentale. C'est, théoriquement, l'ensemble approximatif des sons 1, 3, 5, 7 de la série harmonique, par exemple *do mi sol si♭*.

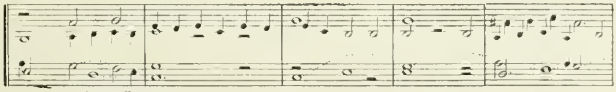
Lorsque le plain-chant répétait deux fois la même note et que le *discantus* accompagnait la première note à la quinte supérieure, on cherchait, pour mieux relier ces deux sons, à faire passer le discantus par « la tierce de la quinte » qui n'est autre chose que la *septième* (*Ex. 121*). Dans cet exemple, la septième sert évidemment surtout à arrondir le geste mélodique. Dans le *quadruplum*, les quatre voix simultanées entraient en des coïncidences que ne désavoueraient ni Bach ni Wagner. L'accord parfait y apparaissait dans toutes ses attitudes, naturelles ou renversées, de même que l'accord de septième[1].



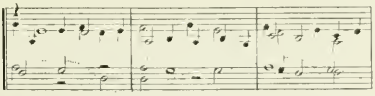
Ex. 121.

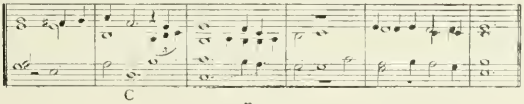
Dans cette chanson à quatre parties, du XIVe siècle (*Ex. 122*), on voit en *A* un accord de $\frac{6}{4}$ (*ré fa sol si*); en *B* un accord de seconde (*ré mi sol si*); en *C*, un accord de $\frac{6}{5}$ (*ré fa la si*); c'est-à-dire trois positions harmoniquement assez complexes de l'accord de septième.





A B



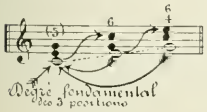


C

Ex. 122.

L'école de Paris, en établissant la notation proportionnelle, avait grandement favorisé les progrès du contrepoint. L'Anglais John Dunstaple y ajouta une autre réforme en identifiant les règles

[1] Voici, pour le lecteur peu versé dans l'harmonie, le résumé de la théorie des accords dont il sera dès à présent question, et tels que nous les concevons depuis Rameau (XVIIIe siècle). L'accord parfait — assemblage prime, tierce, quinte; sons 1, 3, 5 — est susceptible de trois *positions*, suivant que c'est la prime, la tierce ou la quinte qui sert de basse aux deux autres notes. Chaque position s'appelle d'après les deux intervalles comptés depuis sa note grave (*Ex. 123*).



Ex. 123.

Par abréviation, on ne mentionne aucun intervalle pour la première position : on dit *accord de sixte* pour la deuxième position; on énonce au complet la troisième position, *quarte-sixte*.

La note fondamentale de la première position est elle-même le degré qui donne naissance aux trois positions. Ce degré se trouve par con-

du contrepoint à celles de la diaphonie, et pratiqua l'art de la tierce et de la sixte consonantes en un « style sévère » qui tenait autant de la chanson populaire que du procédé contrapuntique. Bien que Dunstaple (mort en 1453) passe pour le « père du contrepoint », il ne faudrait pas s'imaginer qu'il l'ait subitement inventé[1]. Entre la diaphonie et le contrepoint sévère s'échelonnent des formes transitoires.

Ex. 124.

Déjà au XIVe siècle Jean de Muris et Philippe de Vitry, dans leurs *Regulae de Contrapuncto*, donnent au déchant le nom nouveau de contrepoint (*Ex. 124*); accompagnement du *cantus firmus* note contre note, « *point contre point* ».

Ex. 125.

Dans l'exemple suivant, de Jean de Muris (*Ex. 125*), les anciens principes de la diaphonie alternent avec le geste plus aisé de la mélodie populaire. La quinte (mesure 1) s'étend jusqu'à l'octave (m. 3) en passant par la tierce intermédiaire (m. 2), ce qui est tout à fait conforme aux règles diaphoniques ; quant aux deux autres notes de ces mêmes mesures, elles ne sont qu'un gymel décomposé ; tout cela sent son XIIIe ou même son XIIe siècle. Ce qu'il y a de nouveau, c'est le geste souple de la cinquième mesure. La succession octave-quinte (*mi-mi* et *mi-si*) nous apparaît comme un mouvement expressif, à cause de la sixte *do* en laquelle s'achève le geste. Le *si*, malgré son rôle théorique de quinte, semble être là seulement pour y conduire, note de luxe qui arrondit le geste et lui donne la grâce de l'art.

Le contrepoint flamand.

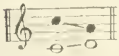
Ce fut l'école flamande qui porta le contrepoint à son apogée. Les Pays-Bas étaient aux XIVe et XVe siècles un centre très vivace d'activité commer-

séquent une tierce au-dessous de la deuxième position et une quinte au-dessous de la troisième.

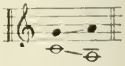
L'accord de septième — assemblage prime, tierce, quinte, septième ; sons 1, 3, 5, 7 — est susceptible de quatre positions, suivant que c'est la prime, la tierce, la quinte ou la septième qui sert de basse aux trois autres notes. D'après la même méthode que ci-dessus, les noms des quatre positions seront : (*Ex. 126*). Nous y retrouvons les noms et les abréviations usités dans les diverses positions de l'accord parfait, avec un chiffre nouveau pour la septième y ajoutée ; c'est-à-dire accords de **septième**, de **quinte**-*sixte*, de **tierce**-*quarte-sixte* ; la quatrième position, l'*accord de seconde*, n'est que l'accord parfait *au-dessous* duquel se trouve placée la septième (dont cette seconde est le renversement).

Ex. 126.

[1] Au XIIe siècle l'anglais Jean Cotton avait déjà proposé quelques principes de diaphonie, notamment les mouvements contraires dans la voix qui accompagne le plain-chant « afin que si la basse monte d'un degré, par exemple, le *discant* parti de l'octave supérieure descende de deux degrés pour former une quinte (*Ex. 127*), ou si la basse descend de deux degrés, le discant parti sur la quinte monte d'un degré pour former une octave » (*Ex. 128*). C'est sur ces premières données que s'édifia la diaphonie sacrée.



Ex. 127.



Ex. 128.

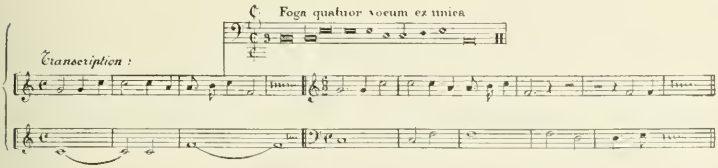
ciale et artistique. En rapports constants avec l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie et la France, ils furent le creuset où se fondirent les tendances les plus diverses.

C'est là que sous l'influence de Dunstaple s'accomplit la fusion définitive du chant populaire avec la musique scientifique. Ou plutôt c'est là qu'elle porta tous ses fruits.

Vers le commencement du XVe siècle, la Belgique, la Hollande, le Luxembourg, la Franche-Comté et la Bourgogne possédaient bon nombre de chapelles de chanteurs établies auprès des cours et des églises. Bientôt ces chanteurs poussèrent la virtuosité jusqu'à exécuter vocalement, à plusieurs parties même, des compositions *instrumentales* très compliquées; ce qui ne veut pas dire que les instruments en fussent absents. Ces derniers se multiplièrent même à tel point que du temps d'Okeghem (né vers 1450) on en arriva à une orgie polyphonique instrumentale et vocale beaucoup plus riche qu'agréable ; les gens de goût protestèrent et revendiquèrent une épuration. Les cors, les trompettes, les flageolets, les chalumeaux furent exclus des chapelles; et ce pantagruélisme musical, qui devait avoir une truculente saveur et une dynamogénie de kermesse, s'amaigrit, s'amincit, se stylisa en des proportions plus limpides, plus strictes, plus mesurées. La musique devint purement vocale.

L'exemple suivant montre quels progrès ont été réalisés depuis les premiers maîtres de l'école proportionnelle, et combien sont devenues savantes les *altérations de la mesure* dans les combinaisons rythmiques :

Ce fragment, de Pierre de la Rue (*Ex. 129*), est la quadruple exposition



Ex. 129.

d'une fugue dont tous les éléments sont tirés d'un seul thème; l'octave, la quinte et la tierce tombent sur le temps fort de la mesure.

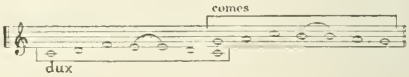
L'« imitation », la fugue.

On remarquera que ce motif, outre ses quatre rythmes différents, est disposé de telle sorte *qu'une des voix commence sur* do *pendant que l'autre commence sur* sol.

Ce procédé de répétition d'un même motif dans les diverses voix ou dans la même voix portait le nom d'*imitation*. Deux formes musicales se dégagèrent bientôt de ce procédé, le *canon* proprement dit (appelé pendant longtemps *fuga* ou *consequenza*) et la *fugue*. Dans le canon, la même mélodie

est reprise par les diverses voix sur la même note (plus tard sur d'autres notes), de telle manière que la mélodie se superpose à elle-même. Dans la fugue, telle qu'elle s'est développée depuis Okeghem à travers la Renaissance pour devenir la plus parfaite des formes concertantes, le thème se poursuit à travers les voix, *tantôt sur la Tonique, tantôt sur la Dominante*, offrant d'une part l'image dynamogène de la quinte, évitant d'autre part un parallélisme réel trop fatigant. C'est donc dans l'*alternance* des deux voix en quinte que la fugue trouve la solution du problème, et c'est l'organum primitif (*Ex. 130*) qui, par simple postposition de l'une des voix, donna le *dux* et le *comes* (le « conducteur » et le « compagnon ») de la fugue (*Ex. 131*).

Ex. 130.

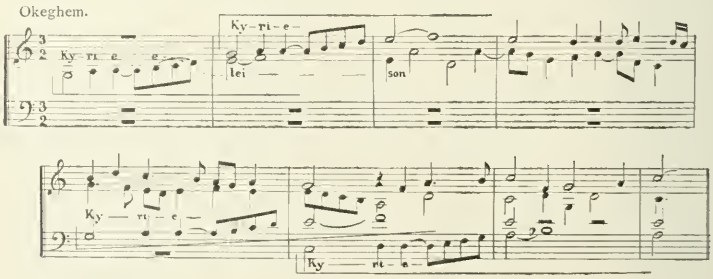


Ex. 131.

L'école néerlandaise mit fin à l'exubérance contrapuntique en créant des formes qui *concentraient les effets sur les notes les plus saillantes de l'accord harmonique* [1].

Josquin Deprès.

En commençant par Binchois, Dufay, Okeghem, en passant par Obrecht, Brumel, Compère, Verbonnet, Gaspard, Johanes Tinctor, cette tendance du contrepoint à l'harmonie devient toujours plus sensible (*Ex. 132*). Chez



Ex. 132.

[1] La notion contrapuntique que les harmonistes nomment *retard* ou *prolongation* est une conséquence de cette recherche. Par définition moderne, le *retard* est une note dissonante qui provient de la prolongation d'une note « consonante dans l'accord précédent » et qui nécessite, comme toute dissonance, une résolution. Dans cet exemple (*Ex. 133*), le *fa*, consonant dans l'accord *si ré fa la*, se prolonge en une dissonance dans l'accord *do mi soi* en retardant l'apparition du *mi*; l'arrivée de ce dernier constitue la *résolution* de la dissonance du *fa*.

Ex. 133.

Lorsque l'attention se porta sur les notes les plus saillantes de l'accord harmonique dans l'ensemble du mouvement contrapuntique, elle ne fit que classer les sons perçus en consonances et dissonances. Ces dernières, tout d'abord tolérées sans discussion parce qu'in-

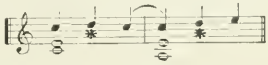
Josquin Deprès (1450-1523), le brillant élève d'Okeghem, elle est nettement caractérisée. Si Gafori a pu dire de Josquin que sa musique «savait mieux qu'aucune autre exciter les passions de l'âme», c'est que ce maître ne s'est pas seulement contenté de perfectionner les formes harmoniques d'Okeghem; il y a ajouté l'élément affectif, l'*expression* qui a manqué à toute la musique savante du moyen-âge. Les mouvements mélodiques convergent mieux vers les « fonctions tonales », les accords parfaits ou de septième s'affirment, et en leur succession miroite déjà, mince filet encore, le flux de vie intérieure que l'harmonie plus moderne excelle à extérioriser par le jeu des consonances et des dissonances.

Ajouté est peut-être trop dire, car l'élément affectif était sans doute latent chez les prédécesseurs de Josquin, tant il est vrai que tout cadre contrapuntique renferme des gestes mélodiques dont la direction naturelle est commandée par la kinesthésie du compositeur. Mais si Josquin apparaît comme un précurseur de la musique expressive moderne, c'est que son tempérament plus latin, plus spécialement moteur, le poussa à une extériorisation plus éclatante, à une expression plus manifeste. Josquin infusa son âme ardente aux organismes musicaux déjà si accomplis des phonesthétistes flamands.

Dans l'école néerlandaise, la polyphonie ne laissait plus grand'chose à désirer. Brumel menait *huit voix* de front en des tonalités distinctes sans trop dissoner; il se risquait un jour à écrire une messe à douze voix. Okeghem allait même jusqu'à écrire un *Deo Gratia* à trente-six voix, en neuf canons de quatre voix. Josquin s'applique à conserver les voix dans leur tessiture normale, à éviter les croisements désagréables, mais il vise surtout à la *consonance générale* au lieu de considérer plutôt le rapport du ténor avec chaque voix séparément. Homme d'esprit et grand original, il donne à la mélodie un peu raide des Flamands une grâce plus française, un cachet personnel, un charme lyrique qui fait que l'on peut résolument l'appeler le premier musicien de la Renaissance. Sa technique, il l'emprunte

corporées au geste mélodique, apparurent par la suite sous l'aspect de mouvements précurseurs d'une consonance.

C'est le plaisir anticipé de cette fusion harmonique — que l'habitude contrapuntique sait faire prévoir — qui est devenu l'excuse de cette dissonance au milieu des progrès de l'harmonie. On peut en dire autant des notes contrapuntiques accessoires — notes d'*échange* ou de *passage* — aujourd'hui destinées à fleurir la mélodie contrapuntique en s'infiltrant diatoniquement pour dissoner entre deux notes consonantes semblables (par exemple dans *do-ré-do*, *ré* est « note d'échange ») ou entre deux notes consonantes voisines (par exemple dans *do-ré-mi*, *ré* est « note de passage ») *(Ex. 134)*. Ces notes sont, elles aussi, une survivance des hasards harmoniques du *triplum* et du *quadruplum*, hasards consacrés par l'entendement phonesthétique grâce à la prévision d'une résolution consonante : Sur l'accord de *do*, le contrepoint *do-ré* est intolérable, mais *do-ré-do* ou *do-ré-mi* sera parfaitement approuvé. Ces fragments mélodiques seront même supérieurs en un certain sens à *do-do* ou *do-mi*, à cause du contraste affectif de l'irritation du *ré* avec l'apaisement de la note suivante; allusion minuscule à une contrainte suivie de détente.



Ex. 134.

au moyen âge, mais son inspiration est d'un homme moderne. Si l'épanouissement de l'individualité, confite pendant des siècles en l'unique espoir de l'au-delà, est le résultat le plus fécond de la Renaissance, ne craignons pas de dire que Josquin Deprès est le premier tempérament musical librement épanoui, affranchi des formules scolastiques, le premier auquel les paroles d'un texte suggèrent fortement des attitudes musculaires auxquelles il tâche de donner une correspondance dans la musique. Il est peut-être le premier Occidental pour qui les gestes et les sons se répondent, témoin la longue phrase initiale de l'*Inviolata à cinq voix*, où le *cantus* et la basse descendent doucement de degré en degré comme deux pèlerins qui lentement ploient sous la fascination divine. Ou bien l'« *Ayez pitié* » du *Miserere*, clamé dans un beau désordre par chaque partie, à *intervalles irréguliers*. Ce même procédé, Wagner l'emploiera quatre siècles plus tard pour saluer le plus expressivement possible l'arrivée de Lohengrin parmi les preux de Brabant.

Mais arrêtons-nous au seuil de la Renaissance. Laissons Josquin aller en Italie pour y fonder cette merveilleuse école italienne du XVIe siècle, et former la scintillante phalange des Goudimel, des Mouton, des Willaërt et des Palestrina, qui répandront sur l'Europe entière les torrents de leur verve musicale.

Arrêtons-nous pour jeter un coup d'œil en arrière, sur les progrès phonesthétiques accomplis.

Les moyens symphoniques au temps de la diaphonie.

Instruments à clavier : orgue ; vielle ; monocorde de Gui d'Arezzo (*clavichordium*) dérivé du monocorde de Pythagore dont les chevalets marquant les diverses divisions de la corde primitive sont devenus fixes ; fixation qui amena à multipler les cordes, puis à les mettre chacune en vibration au moyen de morceaux de bois et de languettes de cuivre (plectres). Quanon et psaltérion à clavier (application des languettes du monocorde).

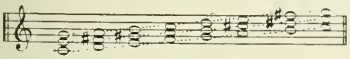
Les instruments à vent et à cordes existants deviennent les prototypes de *familles instrumentales* imitatrices des divers registres de la voix humaine employés dans la diaphonie, le déchant, le triplum, le quadruplum. Plusieurs familles comportent quatre ou cinq instruments (famille des hautbois, des grands et des petits cromornes, des violes, etc.)

IV. LA CONSTITUTION DE LA TONALITÉ

La Tonalité n'est pas, comme on pourrait se l'imaginer, le produit spontané d'une «faculté» musicale. Elle s'est formée peu à peu, sous l'influence de facteurs divers.

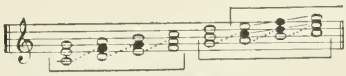
D'une part la mélodie populaire en s'unissant au plain-chant dans la diaphonie, dans le triplum, dans le quadruplum, y avait introduit son style pentaphone ou hexaphone avec l'*impression de l'accord parfait* de Tonique qui s'en dégage, et qui, comme nous l'avons vu, est une sorte de « résumé avant la lettre» de la Tonalité. D'autre part, l'organum avait déterminé la *fondamentale* en l'appuyant de la quinte, et en avait accentué l'importance tonale en l'employant aux moments métriques ou rythmiques les plus saillants. Enfin, la combinaison du gymel et du faux-bourdon avec l'organum avait prodigieusement hâté la formation de la Tonalité. En effet, les couples de tierces consécutives du gymel, dont l'une est majeure et l'autre mineure, coupent court à toute divagation tonale. L'abandon du dièze de la seconde tierce *ré fa*♯, qui réduit la quarte augmentée initiale *do fa*♯ à la quarte juste *do fa*♮, subordonne la tierce mineure *ré fa* à la tierce majeure *do mi*, et donne ainsi le tétracorde «tonal» *do ré mi fa:* il va sans dire qu'il en est de même pour les autres couples de tierces (*Ex. 135*). Mais supposons le gymel n'existant pas. Considérons la gamme de *do* comme une mélodie populaire, et munissons chacune de ses notes d'une tierce et d'une quinte *naturelles* (sons 5 et 3). Voici la cacophonique succession de ces sept accords parfaits (*Ex. 136*). Cacophonique, parce que ce sont trois gammes superposées, celle de *Do*, celle de *Mi* majeur et celle de *Sol majeur*.

Ex. 135.


Ex. 136.

Terrible tritonalité qui affole l'attention.

Le gymel, en retranchant les dièzes, fait rentrer le tout dans une seule tonalité, qui n'offre plus aucune contradiction avec elle-même (*Ex. 137*).


Ex. 137.

Le *fa*♯ de l'accord *si ré fa* s'élimine non seulement pour ne pas contredire le *fa* du premier tétracorde, mais encore pour satisfaire au gymel des deux voix supérieures, *ré fa* et *do mi* (Ex. 137, trois derniers accords).

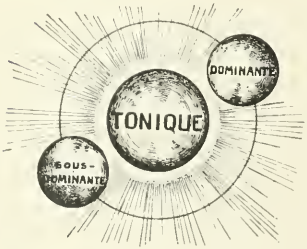
On peut donc dire une fois de plus que le gymel celtique fut de tous les facteurs le plus important pour la constitution de la Tonalité.

Mais le corps de la Tonalité ne put se tenir debout que le jour où un squelette tonal lui offrit une solide charpente.

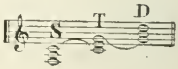
LES DEGRÉS PRIMAIRES

Il est nécessaire de passer quelques moments ennuyeux à analyser la constitution de ce squelette. Cette «leçon d'anatomie», nous tâcherons de l'illustrer de notre mieux, pour bannir l'impression de grisaille qui se dégage de toute explication théorique.

Supposons deux planètes gravitant, à la même distance, vis à vis l'une de l'autre, autour de leur soleil, deux planètes de poids égal et de grosseur égale. L'astre central représente *l'accord de Tonique*, c'est-à-dire celui fondé sur l'initiale et principale note de la gamme. Les deux planètes tenues en laisse par le soleil figurent les accords situés une quinte au-dessus et une quinte au-dessous de l'accord de tonique; l'accord supérieur s'appelle *accord de Dominante*, l'inférieur *accord de Sous-dominante*.



Ces trois accords sont à l'origine équivalents. Chacun d'eux est l'emblème du ton initial de l'un des trois tétracordes dont la gamme entière est théoriquement composée (cf. ex. 29, page 56) (*Ex. 138*).



Ex. 138.

La réunion de toutes les notes de ces trois accords donne l'ensemble de la gamme de *Do*:

fa la do mi sol si ré[1]

Pourtant, l'un de ces trois accords nous paraît plus important que les deux autres. Voici pourquoi. Nous savons déjà la parenté étroite qui lie une quinte à sa prime. Si l'accord *do mi sol* peut être parent d'un autre, c'est en première ligne de *fa la do* ou de *sol si ré*, *do* étant en rapport de quinte à la fois avec *fa* et avec *sol*. Or, essayons de jouer alternativement l'accord de *do* et celui de *sol*. Cette

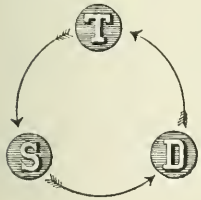
[1] Cette conception, de la tonalité ramenée tout entière aux trois fonctions tonales, est exposée par M. Hugo Riemann dans son *Harmonie simplifiée* (trad. G. Humbert).

alternance déconcerte le sens tonal : Sommes-nous plutôt en *Do* ou bien en *Sol* ? C'est toujours le dernier ton évoqué qui semble prédominant, si bien que nous voilà victimes d'une double attraction. L'âne de Buridan ne fut pas plus embarrassé. Si nous répétons l'expérience avec les accords de *do* et de *fa*, nous serons en proie exactement au même doute. Donc, quand deux accords parfaits en distance de quinte sont en présence, nous restons suspendus entre deux tonalités, sans savoir à laquelle nous vouer. C'est la même hésitation, en plus complexe, que dans l'organum d'Hucbald.

Elle cesse dès que nous jouons les *trois* accords.

Entre *fa la do* et *sol si ré*, nous n'avions trouvé aucun rapport conciliateur. *Do mi sol* étant parent des deux, nous apparaît comme un intermédiaire de la plus haute importance, comme la copule qui donne aux deux termes leur signification, comme un soleil qui maintient dans un même système cosmique deux planètes étrangères l'une à l'autre.

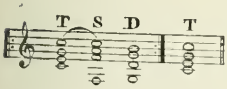
L'accord de Tonique *do mi sol* joue dans ce cas le même rôle de médiation que la tierce dans l'accord parfait. Il attire doublement l'attention parce que deux des notes qui le composent, *do* et *sol*, se répètent dans les accords vassaux. Cette omniprésence lui donne une suzeraineté incontestable sur les deux autres. Nous le déclarons *Tonique*, c'est-à-dire digne de donner son nom à la tonalité générale. La Dominante et la Sous-dominante sont obligées de se contenter d'être les satellites de l'astre-roi. Elles subissent même si puissamment son attraction qu'à la fin de chaque phrase musicale elles s'y abandonnent. Ce retour constant vers l'accord de Tonique est nécessaire pour rassurer le sens tonal, qui est, par définition, le désir d'une coordination phonesthétique optima.



Nous aurons plus loin l'occasion de voir que toute la musique des maîtres du XVIIe au XIXe siècle peut, *sans aucune exception*, se réduire théoriquement au perpétuel cycle : T. S. D. T. S. D. T., etc.[1] (*Ex. 139*).

Nécessité du retour à la Tonique.

Quelle hypothèse psychologique imaginer pour expliquer cet incessant besoin de *retour* à la Tonique ? Repos nécessaire à l'attention qui, sans cela, succomberait à la tâche ? Il semble bien, car, n'en déplaise à l'orgueil humain, notre esprit a la plus sainte frayeur de l'in-



Ex. 139.

[1] Schopenhauer a même cru pouvoir réduire la Tonalité à l'alternance T. D. T. Si tant de fragments musicaux semblent lui donner raison, c'est que l'accord de D étant souvent muni de sa septième (*sol si ré fa*), le *fa* est suffisant pour faire l'office de S et contrebalancer ainsi la D dans le système tonal $\left.\begin{matrix}S\\D\end{matrix}\right\rangle$ T (voir exemples 237 et 239, Résolution de la septième). C'est pourquoi Schopenhauer a pu estimer cette S superflue. Même si l'accord de D est employé sans le *fa*, l'impression du *fa* peut encore persister, soit par association d'idées, soit parce qu'il est assimilé au son 7 de la série harmonique du *sol*, par conséquent *réellement* présent dans les éléments du timbre de *sol*.

connu, et quand il s'y engage par aventure, c'est pour retourner bien vite à ses moutons. Il aime les ascensions... en ballon captif. Le lien logique est une nécessité pour l'esprit. D'un homme qui ne lie pas ses idées nous disons qu'il est fou. Privées de moyen terme, les prémisses resteraient stériles, sans signification aucune. Eh bien, la Tonique est le moyen terme inévitable sans lequel une phrase musicale ne serait qu'une divagation.

Arrivée à la Tonique, l'attention se relâche ; détente délicieuse souvent escomptée par les compositeurs, qui se complaisent à prolonger la durée des dominantes, sûrs que la satisfaction tonale enfin accordée fera amplement pardonner l'impatience provoquée.

C'est ce même effet que recherche intuitivement le virtuose habile en arrivant à la fin de la «cadenza» ajoutée dans un Concerto. Par une série de trilles sur la Dominante, savamment ralentis, il avertit l'auditeur que la Tonique terminale approche. Elle est déjà presque là, elle va venir, et ces trilles prolongés l'annoncent, — mais elle n'est pas là encore. L'auditeur, suspendu dans l'attente, retient son haleine comme pour la voir, pour l'entendre le *plus tôt possible*. Et lorsque la Tonique apparaît enfin, c'est l'extase, le délire, la délivrance de l'attentive angoisse. L'extase d'Andromède, qui a vu

....d'un vol vertigineux et sûr
Se cabrant sous le poids du fils de Zeus, Pégase
Allonger sur la mer sa grande ombre d'azur.

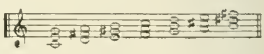
LES DEGRÉS SECONDAIRES

Toute la conception tonale est contenue dans les trois accords T. D. et S. L'harmonie moderne la plus compliquée ne sera jamais qu'une extension ou une altération de cette formule générale. Pourquoi ?

L'organum avait coloré chaque note de la gamme majeure *do ré mi fa sol la si* d'une quinte juste, sauf le *si* qui se trouve accompagné d'une quinte diminuée grâce à l'abandon du dièze de *fa* (*Ex. 140*).

Ex. 140.

Le gymel, à son tour, colora chacune de ces notes d'une tierce tonale (puisée dans les éléments mêmes de la dite gamme). Ainsi, au lieu d'obtenir l'harmonisation naturelle *physiologiquement* exacte, formée des sons 4, 5, 6 de chaque degré de la gamme où des dièzes émaillent toutes les tierces et une des quintes des degrés qui ne sont pas la T, la S et la D (*Ex. 141*), on se trouve en face d'une succession psychologiquement plus simple, mais physiologiquement infiniment plus complexe (*Ex. 142*).



Ex. 141.

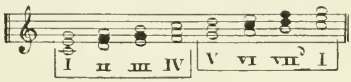
Ex. 142.

Les notes *fa sol do ré* (que nous avons

marquées en noir) ont abandonné leur dièze naturel pour satisfaire à l'unité de l'ensemble. Sans ce sacrifice, des contradictions tonales seraient constamment venues troubler les notes les plus importantes des accords de T, S et D.

Ce compromis, quoique consenti, laisse cependant planer un doute sur la fonction tonale des accords de *ré*, *mi*, *la* et *si* dans le ton de *Do*. C'est pour cette raison qu'ils portent le nom de *degrés secondaires*, alors que les trois autres accords, intacts et incompromis, s'intitulent fièrement *degrés primaires*. Pourtant, ce compromis est infiniment précieux puisqu'il supprime définitivement l'hésitation tonale entre les gammes superposées de *Do* majeur, *Mi* majeur et *Sol majeur*, au profit du ton unique de *Do* majeur (dans le cas particulier).

De par le sacrifice des dièzes harmoniques naturels, les quatre accords secondaires, en recevant une tierce *mineure*, cessent d'être majeurs pour devenir mineurs, ce qui ne dérange en rien leur triade harmonique, puisque, comme nous l'avons montré (page 63), elle est valable aussi bien pour le majeur que pour le mineur. Ces accords majeurs et mineurs s'entrelacent symétriquement. Désignons par des chiffres romains majuscules les degrés dont les tierces sont majeures et par des minuscules ceux dont les tierces sont mineures :



Ex. 143.

On voit que les deux tétracordes sont limités par les degrés primaires ou majeurs, et remplis par les degrés secondaires ou mineurs.

Les degrés secondaires sont dépendants des primaires au point même de leur servir de *substituts*, c'est-à-dire de pouvoir, sans en changer la fonction tonale, se substituer à eux.

Comment une telle substitution peut-elle avoir lieu sans enfreindre la loi T. S. D. T. ?

Explication psychologique de la substitution.

Si quelques notes fredonnées ressuscitent tout un opéra, toute une symphonie, c'est parce que leurs rapports harmoniques renouvellent *un état de conscience* qui fait partie de *l'état de conscience total* provoqué par l'œuvre entière. Dès que l'état de conscience partiel apparaît, l'état de conscience total réapparaît avec lui. Association «de la partie au tout», mécanisme psychologique incessant qui donne à notre vie mentale toute sa richesse et toute sa variété, mystérieux en somme, car qui dit association n'a encore rien expliqué.

En vertu d'un phénomène d'association semblable le groupe *do-mi* ou le groupe *do-sol* suffit pour évoquer l'accord total *do-mi-sol*. Le groupe *mi-sol* suffirait de même, s'il n'avait le désavantage d'appeler en même temps *mi-sol-si*. Mais *do-mi* évoque plus résolument *do-mi-sol*, parce que *do-sol*, en omettant la tierce *mi*, ne nous permet pas de savoir si l'accord est majeur ou mineur, puisque c'est précisément la tierce qui caractérise le mode. De plus, si *do-mi* suggère avant tout *do-mi-sol* plutôt que *la do mi* par exemple, c'est parce que la quinte *sol*, en sa qualité de son 3 de *do*, est évoquée par sympathie plus naturellement que toutes les autres.

Donc, si un accord secondaire a suffisamment d'éléments communs avec un primaire pour pouvoir l'évoquer sans confusion, il pourra le remplacer et assumer sa « fonction tonale ».

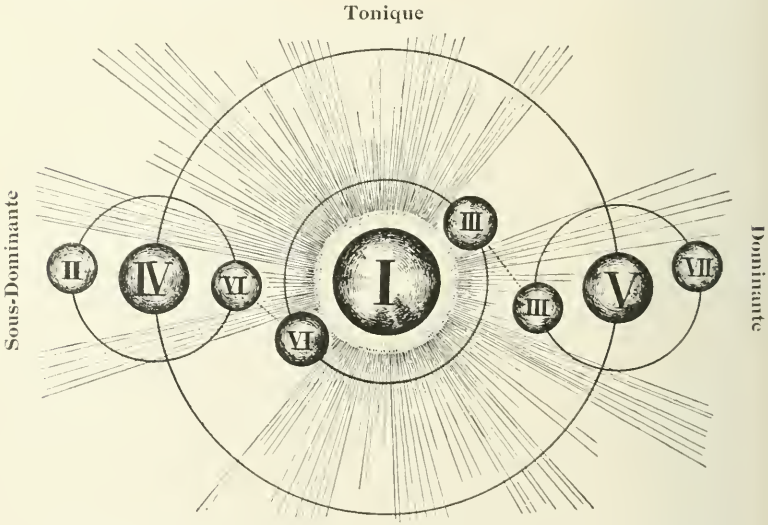
Ex. 144.

Si nous substituons à la série de l'ex. 144 la la série de l'ex. 145, les notes *do-mi* contenues dans le sixième degré susciteront assez nettement l'image du premier degré pour que la fonction de Tonique demeure reconnaissable.

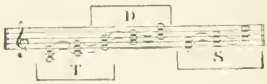
Ex. 145.

La hiérarchie des degrés.

Ce mécanisme d'association, appliqué à toute la gamme, finit par en faire un système absolument cohérent, à hiérarchie indérangeable. Au centre, le soleil, — Tonique, — accompagné de deux satellites, — substituts. Autour de ce soleil tournent deux grandes planètes, la Dominante et la Sous-dominante, chacune munies de deux satellites substituts :

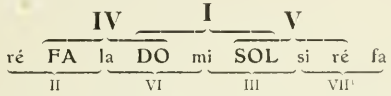


Tout accord primaire ayant deux notes communes avec deux degrés secondaires, situés l'un une tierce au-dessous et l'autre une tierce au-dessus, ces trois derniers accords peuvent sans inconvénient se substituer l'un à l'autre (*Ex. 146*). On dit qu'ils sont non seulement *substituts* mais encore *relatifs* l'un de l'autre; relatifs parce qu'ils réalisent entre eux la plus étroite relation tonale possible. Juste récom-



Ex. 146.

pense du sacrifice auquel ont consenti les tierces des degrés secondaires : c'est de l'abandon volontaire des dièzes devant *fa*, *sol* et *do* qu'a seulement pu naître la parenté de *ré fa* (♯) avec *fa la* (IV), de *mi sol* (♯) avec *sol si* (V), de *la do* (♯) avec *do mi* (I). C'est assez dire que la « relation » entre degrés primaires et secondaires est le résultat d'un compromis psychologique, possible seulement après la coordination complète des éléments de la gamme :

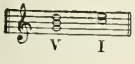


Nous verrons plus tard, à propos de l'harmonie pittoresque moderne, à quel effet inattendu devait aboutir ce compromis en faveur de la monotalité.

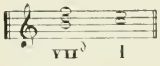
Les degrés VI et III ne laissent pas d'être inquiétants. Nous voyons, d'après la figure, qu'ils sont vassaux de deux degrés primaires à la fois. L'association serait aux abois, si une petite particularité psychologique ne venait mettre fin à l'hésitation. Lorsque l'accord *do-mi-sol* doit être évoqué par l'un de ses substituts, il le sera de préférence par *la do mi*, qui en contient la note principale *do* tandis que *mi sol si* ne la contient pas. Pour cette raison, tout degré situé à la *tierce inférieure* remplacera plus pleinement un degré primaire que le ferait celui à la tierce supérieure. Pour la même raison, tout degré secondaire étant relatif de deux primaires, il évoquera plutôt celui qui est une tierce *au-dessus de lui* ; VI suscitera plus fortement I que IV, III plus fortement V que I. Les degrés VI et III.

Cependant, quand il s'agit des substituts du Ve degré, un fait nouveau vient renverser cette interdépendance. Si, théoriquement, le degré relatif inférieur III devait mieux évoquer V que ne le ferait le relatif supérieur VII, en réalité c'est le contraire qui a lieu.

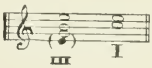
Dans la succession V—I par exemple (*Ex. 147*), V sera encore mieux rappelé par VII' (*Ex. 148*) que par III (*Ex. 149*), et cela par le jeu d'une association extérieure au



Ex. 147.



Ex. 148.

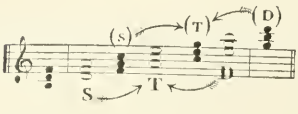


Ex. 149.

système. La comète de « l'accord de septième », une comète solide et en possession de tous les attributs newtoniens, fait dévier la planète V de son chemin. En effet, le VIIe degré *si ré fa*♯ est si semblable pour nos oreilles modernes aux trois notes supérieures de l'accord de septième de Dominante *sol si ré fa* (sons 4, 5, 6, 7), et nous sommes tellement habitués à concevoir cet accord de septième comme un ensemble dont *sol* est inséparable, que le Ve degré est plus puissamment évoqué par le VIIe que par le IIIe degré.

Validité de ces raisonnements pour la gamme mineure.

Tous ces raisonnements restent également valables pour une gamme mineure, puisque, comme nous le savons déjà, l'accord mineur n'est que la construction symétriquement renversée du majeur et lui est par conséquent psychologiquement équivalent. Pour le comprendre, il nous suffit de considérer que la tierce majeure *do mi* est la tierce supérieure de l'accord *la do mi*, et non plus la tierce inférieure de l'accord *do mi sol* ; de même considérons *fa la* comme caractéristique de *ré fa la* au lieu de *fa la do*, et *sol si* comme évocateur de *mi sol si* au lieu de *sol si ré*, et nous obtiendrons une nouvelle trinité d'accords ayant toutes qualités pour devenir Tonique, Dominante et Sous-dominante (*Ex. 150*).



Ex. 150.

Assurément, le système tonal mineur est moins naturel que le majeur au point de vue physiologique ; celà parce que le son 5 de ses degrés les plus importants est partout modifié (du moins dans le mode mineur idéal), mais psychologiquement il est irréprochable, parce qu'il est fondé sur les mêmes calculs subconscients que le majeur :

IV I V

si RÉ fa La do Mi sol si ré

IIe VI III VII

Ainsi, tout ce que nous dirons dans la suite pour le système tonal majeur sera sous-entendu pour le mineur.

V. LES DEUX VISAGES D'EUTERPE

Modes majeur et mineur.

Nous venons d'insister une fois de plus sur l'équivalence du majeur et du mineur. C'est peut-être le moment de voir comment ces deux modes, qui primitivement et jusqu'à la fin du XVIe siècle s'employaient *indifféremment*, sont arrivés à posséder un *coefficient affectif* qui, pour nous autres modernes, est devenu inséparable du mode lui-même.

Coefficients affectifs du majeur et du mineur.

Lorsque les accords où la tierce est majeure prédominent, la musique nous semble expansive, souriante, heureuse, épanouie ; quand il y a prédominance d'accords où la tierce est mineure, le tout nous paraît mélancolique ou funèbre, poignant, déchirant ou désespéré. Qui n'a frémi aux accords mineurs du début de la Ve Symphonie de Beethoven, appel tragique et lamentable du Destin se répétant d'écho en écho ; qui n'a exulté au final majeur de cette même Symphonie, triomphe victorieux de doute et d'angoisse.

Quel est donc ce mystérieux pouvoir des tierces majeures et mineures sur nos états d'âme ?

Pour arriver à débrouiller la question, il est avant tout nécessaire de tenir compte de l'évolution tonale ; de ne pas oublier que l'appréciation du majeur et du mineur n'est qu'une convention, et même une convention de très fraîche date; que cette convention a longtemps hésité avant d'arriver aux contrastes tranchés du «majeur-gai» et du «mineur-triste»; que ce lent travail ne s'est définitivement accompli qu'au XVIIIe siècle.

Remplacement des éthos par les modes majeur et mineur.

Les anciens ont été, peut-être, dans ce sens, moins simplistes que les modernes, chaque mode ayant eu pour eux un caractère particulier, un tonus affectif distinct. Nous avons suffisamment discouru sur les éthos des Grecs pour ne pas devoir y revenir. Quant aux maîtres médiévaux, il faut pourtant admettre qu'ils sentaient encore confusément quelque chose de la signification morale des modes, puisqu'au VIe siècle Cassiodore considère le mode dorien des Grecs comme expressif des vertus chrétiennes les plus élevées et les plus rares. L'éthos dura sans doute autant que durèrent les modes, puisque ces nuances dans l'évaluation morale résultaient des

nuances émotionnelles que la kinesthésie percevait dans la structure phonesthétique.

La Tonalité, en supprimant les arguties musicales des modes, en imposant à tous les tons une structure identique, anéantit du même coup les impressions très raffinées qui s'en dégageaient pour les remplacer par d'autres, il est vrai plus subtiles encore, mais obtenues par des moyens tout différents.

Les anciens n'ayant à leur disposition que la *succession* des sons, avaient bien été obligés de confier *tous* les effets affectifs de leur musique aux *modalités de cette succession.*

L'avènement de l'harmonie permit de les chercher dans la *simultanéité* des sons, ce qui porta à l'infini la possibilité des nuances affectives, puisque les combinaisons harmoniques sont elles-mêmes bien près d'être infinies.

Il n'y eut donc plus aucun inconvénient à réduire à deux modes — le majeur et le mineur — les modes nombreux d'autrefois ; *ce qu'on avait perdu de par l'unification de la structure gammale, on le regagna au multiple par l'harmonie, qui aurait été extrêmement difficultueuse, sinon impossible, sans cette unification.*

Le passage des éthos aux modes majeur-mineur ne se fit pas brusquement. Ce fut une métamorphose lente comme le fut la constitution du sens tonal qui lui est intimément liée; et même bien plus lente encore.

Les tons ecclésiastiques finirent par perdre leurs éthos particuliers en se fondant dans le mode majeur populaire harmonisable par sa Tonique, sa Dominante et sa Sous-dominante. Il est probable qu'à un certain moment transitoire ils tinrent autant de « l'éthique » ancienne que de l'harmonie affective moderne. A cette époque le dorien et l'hypodorien grecs, qui s'appuyaient sur des accords mineurs (échelles de *mi* et *la* mineures) passaient pour des tons joyeux et pleins d'allégresse; éthos antique avec, en plus, une compréhension différente de la joie; et le lydien *do* majeur était préconisé pour les funèbres offices de la Passion. Encore au XVIe siècle, la plupart des compositeurs sacrés donnent aux modes cette interprétation antique. Au XVIIe siècle, et même pour un Lulli, les tons mineurs, bien que fonctionnellement identifiés au ton majeur, éprouvent quelque peine à apparaître comme l'antithèse du majeur.

Au XVIIIe siècle, les airs de ballet des opéras de Rameau sont encore bien souvent mineurs. Ce qui montre qu'au XVIIIe siècle la qualité affective des modes n'est pas encore nettement diversifiée, c'est le fait, en tous cas étrange, que Hændel écrit la marche *funèbre* de Samson en *Do* majeur sans chercher, comme Beethoven le fera plus tard dans la Marche funèbre de l'*Eroïca*, à détacher le majeur sur un fond affectif général *Do mineur.*

Avènement du « mineur-triste. »

Pourtant, on ne peut le nier, à cette même époque la tradition moderne du majeur-gai et du mineur-triste comptait déjà des adeptes. Dès le XVIe

siècle, les premiers essais de monodie accompagnée tentés par les maîtres du *stilo rappresentativo* en montrent des traces. En même temps, les créateurs de l'opéra de la Renaissance ressuscitaient le style chromatique grec, combiné avec les progrès de l'harmonie occidentale : ce style aboutit à une sorte de « tonalité libre », dans laquelle un même accord pouvait apparaître successivement sous sa forme majeure et mineure par déplacement chromatique de la tierce. Cette souplesse tonale se prêtait beaucoup mieux que le style strictement tonal de Josquin et de Palestrina aux exigences dramatiques de l'expression musicale ; aussi Peri et Monteverde, frappés des effets affectifs qu'un même degré peut tirer de l'antagonisme des modes, se hâtèrent-ils d'en profiter dans un sens descriptif. Dans son *Euridice* (1600), Jacopo Peri, sur les mots « *del mio dolore* », oppose brusquement l'accord mineur *sol si♭ ré* à l'accord majeur *sol si ré*. Opposition saisissante que reprendra Monteverde (cf. ex. 192) et qui semble prouver que, pour les monodistes, affranchis des conventions tonales ecclésiastiques, l'affectivité des modes dans le sens moderne était chose acquise.

La tendance nouvelle s'infiltrera de plus en plus dans l'opéra, prenant lentement le pas sur la tradition des éthos grégoriens, et au temps de Hændel et Bach elle s'affirmera suffisamment pour pénétrer jusque dans l'*Oratorio* et y fraterniser avec la tradition ecclésiastique. Peut-être pourrait-on attribuer l'accentuation de cette distinction affective, étendue dès cette époque à des morceaux entiers, à ce besoin impérieux de sensibilité qu'un rationalisme poussé à outrance fit éclater dans la génération contemporaine de J.-J. Rousseau.

Quoiqu'il en soit, Gluck, après Hændel et Bach, tenta d'en exploiter les effets pour le drame musical, et Haydn pour le poème symphonique. C'est en *Do* mineur que Haydn tire l'univers du chaos primordial (Ouverture de la *Création*), et le récitatif qui suit est également mineur. Puis, tout à coup, préparé par une habile transition de fonctions tonales, s'élève le resplendissant *Fiat lux*, en un accord de *Do* majeur. La tradition est établie. Beethoven et ses successeurs ne feront que l'affirmer de plus en plus, et, à l'heure qu'il est, elle nous est tellement familière qu'il nous semble n'en avoir jamais pu être autrement.

* * *

Comment le mode mineur, qui chez les Grecs (sous la forme du dorien et de l'hypodorien) signifiait joie ou vigueur, en est-il arrivé à être un symbole de dépression ?

Cause psycho-sociale de la « tristesse » du mineur.

La première raison est d'ordre psycho-social. Les anciens Grecs comprenaient la restriction tout autrement que nous ; ils y voyaient une sage influence de l'âme intellectuelle sur l'âme passionnelle, de la raison sur l'instinct. Et cette raison, c'était avant tout la raison *sociale*, une petite cité ne pouvant subsister sans morale, sans raison communes. Les passions

individuelles ne pouvaient y être comprises que comme un danger public. Idéal de victoire sur soi-même, de restriction de l'individu au profit de la communauté qui mena Léonidas aux Thermopyles. Le mode mineur étant. kinesthésiquement parlant, une restriction par rapport au majeur, il fut pour les anciens le symbole de la victoire morale, de la sagesse, de la sérénité.

Pour nous autres modernes, il est devenu un signe de souffrance et de tristesse, parce que toute discipline imposée à l'individu nous semble tout d'abord un esclavage sans but, une diminution de la vie personnelle. Notre vie politique étant presque nulle, se réduisant tout au plus à la corvée militaire, électorale et fiscale, le sentiment décourageant de n'être qu'un rouage infime dans l'immense machine sociale nous a complètement resserrés sur nous-mêmes ; limitation que nous parons d'orgueil et de magnificence, mais qui n'en est pas moins la plus profonde de nos misères. Quoi qu'il en soit, toute restriction nous apparaît comme une souffrance.

Notre sensibilité trop aiguisée y est aussi pour quelque chose. Les Grecs abandonnaient le lydien (*do* majeur) aux efféminés d'Asie. Nous en avons fait notre mode initial parce que c'est lui qui nécessite le *moindre effort*.

Décidément, devant ces intrépides Hellènes, nous n'avons plus qu'à rougir de notre paresse... morale tout au moins.

La seconde raison de ce changement de « point-d'ouïe » est d'ordre physio-musical.

Cause physio-musicale.

Les fonctions tonales modernes, en faisant alterner dans toute gamme des *accords* majeurs et mineurs, font naître des comparaisons entièrement inconnues à la monodie. On se souvient que la *simultanéité* de deux sons en engendre un troisième appelé son résultant[1]. L'accord majeur *do mi sol do* donne les sons résultants *do* et *sol* qui se fondent avec ceux de l'accord lui-même (*Ex. 151*). L'accord mineur de même nom (*do mi♭ sol do*) donne les sons résultants *la♭* et *mi♭* qui ne se confondent pas avec ceux de l'accord (*Ex. 152*). De là un plus grand travail cérébral, très destructif même, puisque les battements de la seconde mineure *sol-la♭* causent l'irritation auditive maxima. Or, comme nous l'avons abondamment montré, toute augmentation excessive de l'excitabilité est ressentie par nous comme une *douleur*.

Ex. 151.

Ex. 152.

La comparaison entre l'accord mineur et le majeur signale le premier comme plus irritant, par conséquent plus douloureux que le second.

Pour la même raison, le mineur nous donne l'impression du « sublime »,

[1] *Préliminaires phonesthétiques*, page 49.

car le sublime c'est ce qui nous est supérieur, ce qui nous menace, ce qui pourrait nous détruire. Quand nous savons que ces chances sont minimes, la primitive crainte devient admiration. Nous trouvons le Cervin sublime parce que menaçant — mais pas menaçant outre mesure, puisque nous sommes à peu près sûrs qu'il ne nous tombera pas sur la tête. Les habitants de Saint-Pierre de la Martinique ne doivent plus trop admirer les charmes pittoresques du Mont-Pelé ; leur peur *trop* forte exclut l'admiration.

Si l'impression douloureuse de l'accord mineur n'était rachetée par le déploiement de dynamogénie que provoque toute augmentation d'excitabilité, il serait foncièrement désagréable à notre physiologie, malgré les propriétés d'unité psychologique dont nous avons déjà parlé. Il est d'ailleurs antipathique aux esprits incultes et à la plupart des enfants, qui, ignorant le simulacre esthétique, prennent cette irritation pour un danger réel. A l'âge de trois ans, l'un de nous déclarait laid et faux un passage en mineur.

Autres causes de la tristesse du mineur.

Sur cette raison physiologique des sons résultants sont venues se greffer d'autres raisons, psychologiques celles-là, et qui ont achevé de consolider la conception du *mineur triste*.

1° Le centre acoustique du cerveau, après avoir souvent subi la «douleur» des sons résultants dissonants dans la *simultanéité* mineure (ce qui fut possible dès l'époque du triplum), ressentit les mêmes effets par *association*, même quand l'accord se décomposait en *succession* mélodique, cas où les sons résultants disparaissent. C'est ainsi que le mode dorien antique *mi fa sol la si do ré mi* perdit son éthos viril parce que, s'appuyant désormais sur l'accord mineur *mi sol si mi*, il évoquait par association la «douleur» qui l'accompagne dans la simultanéité. Il en fut de même pour tous les modes mineurs grecs ou grégoriens.

2° L'accord majeur et l'accord mineur s'opposant sans cesse, le sentiment de cette opposition s'exaspéra toujours plus, et finit par donner lieu à une association nouvelle. La quinte *do-sol* étant dans le majeur accompagnée d'un *mi♮*, le fait que dans le mineur elle l'est d'un *mi♭* amène la conscience à comparer la hauteur de ces deux accompagnements (*Ex. 153*). L'abaissement de *mi♮* (son 5 de la série de *do*, par conséquent plus naturel) jusqu'à *mi♭*, réagit sur le sens des attitudes et rappelle le geste descendant rétroactif, relâchement du tonus musculaire corrélatif de la souffrance. La descente spéciale d'un demi-ton, agissant kinesthésiquement sur la glotte, y occasionne un mouvement de relâchement semblable à celui du *cri* de douleur. Tous les grands maîtres, Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Wagner en ont eu l'intuition en employant de préférence le demi-ton descendant pour exprimer la douleur morale.

Ex. 153.

3° Etant donné qu'il y a travail cérébral plus considérable pour le mineur, lorsque le majeur lui succède la diminution de travail favorisée par ce

fait donne une sensation de bien-être qui se hausse jusqu'au triomphe quand la « douleur » précédente a été très forte et le « danger » très grand. On se repose des irritations acoustiques des sons résultants dans les délices d'une fusion sonore parfaite.

Le majeur ne paraît gai que par contraste avec le mineur triste. Dans la monodie antique, avant l'habitude de l'accord simultané, il ne pouvait paraître tel puisque les sons résultants étaient inconnus. Voilà pourquoi aujourd'hui encore dans les pays d'Orient exclusivement monodistes, tant d'airs populaires sont tantôt majeurs, tantôt mineurs, sans distinction affective spéciale.

D'autre part, le majeur étant devenu symbole de joie, il fait, par contraste en retour, paraître le mineur plus mineur encore. Après le lumineux plein air qui circule dans le *Trio* (en *Do* majeur) de la marche funèbre de l'*Eroïca*, combien le nuage sombre du ton antagoniste *Do* mineur, arrivant sur ce fond clair, paraît plus noir, plus menaçant.

4° Lorsque, à l'époque de J.-S. Bach, le mode mineur harmonique moderne, rompant avec les tons ecclésiastiques, appuye sur le chromatisme son dernier tétracorde devenu tourmenté, dissonant (*Ex. 154*), il provoque une augmentation de l'irritabilité semblable à celle que produit l'accord mineur. Les demi-tons chromatiques (simulacre de gestes plus restreints que les tons entiers du diatonisme), l'anormale distension de la seconde augmentée *la♭-si♮*, renforcent le sens déjà si pathétique du mineur.

Ex. 154.

Le mode mineur tout entier apparaît dès lors comme une atteinte, comme une menace perpétuelle pour la cohésion tonale. Aussi comporte-t-il tous les plaisirs du risque et du danger courus, tandis que le mode majeur en acquiert par contraste un aspect de force tranquille et fière. De contraste en contraste, chacun des modes opposés persévère toujours plus dans son être par le contact de l'autre, surtout lorsque *l'accord* majeur ou mineur vient se confondre avec le *mode* correspondant, ce qui, déjà très perceptible chez Monteverde et Schütz, s'affirme nettement chez Bach, Gluck et leurs successeurs.

Vienne le raffinement musico-sentimental y appliquer le jeu de l'ironie, soit en exprimant une douleur profonde par l'enjouement *majeur*, ou une grande joie par un énervement *mineur* ; viennent d'autres complications encore auxquelles il n'est pas de limites, le majeur et le mineur, grâce à un habile agencement, finissent par symboliser les nuances sentimentales les plus subtiles et les plus intimes.

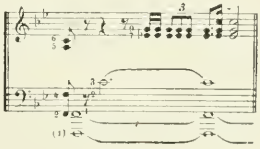
Euterpe, de simple et naïve et rieuse vierge qu'elle était sur les rives de l'Eurotas ou du Céphise, est devenue une femme moderne, aux humeurs nombreuses, cumulées, contradictoires.

*
* *

Nous avons laissé de côté une augmentation d'irritabilité d'une certaine sorte, qui pourrait également contribuer à donner à l'accord mineur le coloris affectif qui lui est particulier. Nous ne faisons que la mentionner ici, sans préjuger de son importance.

Lorsque l'oreille est assez perfectionnée pour percevoir les harmoniques plus éloignées de la fondamentale — et sous ce rapport l'ouïe moderne est passablement en progrès sur l'antiquité — elle peut s'intéresser au groupe des sons 6, 7, 9, qui pour la série de *do* serait *sol si♭ ré*, soit, à bien peu de chose près, un accord mineur. (Nous faisons décidément abstraction de l'accord mineur considéré par Helmholz, et formé des sons 10, 12, 15, par trop éloignés de la fondamentale pour être efficacement perçus par l'oreille.)

Faudrait-il peut-être en conclure que, quand nous écoutons un accord, nous recherchons inconsciemment la fondamentale de la série dont il pourrait faire partie? Ce travail de recherche constituerait un effort cérébral plus grand pour les sons éloignés de la fondamentale 6, 7, 9, que pour les sons 2, 3, 5 (accord majeur), et par conséquent « une douleur » qui n'a presque pas lieu pour le majeur.



Ex. 155.

Wagner semble avoir fortement répondu à cette association dans bon nombre de fragments de son œuvre, Grieg après lui, et bien d'autres encore.

Ainsi au deuxième acte de *Tristan* (*Ex. 155*), quand la chasse du roi Marke se perd sous la futaie lointaine, exprimant en sons naturels (précisément 6, 7 et 9) l'incertitude du crépuscule, tandis qu'à l'orchestre les contrebasses murmurent la fondamentale désirée.

Harmonie infiniment suave et d'un coloris rare ; douce satisfaction d'entendre enfin réalisée cette fondamentale si souvent pressentie.

VI. LE CONTREPOINT, L'HARMONIE ET LEUR COMPAGNONNAGE

Tout musicien qui se respecte distingue dans la musique deux choses : le contrepoint et l'harmonie. Une fugue de Bach, c'est du contrepoint ; le « chœur des Pèlerins » de *Tannhaüser*, c'est de l'harmonie.

C'est cependant comme si l'on disait qu'il y a deux Manche, celle qu'on voit de Boulogne ou de Douvres, et celle que Blériot ou Rolls entendait mugir sous son aéroplane. La Manche, qu'elle soit vue horizontalement ou verticalement, c'est toujours la Manche. Le contrepoint est l'aspect horizontal, l'harmonie l'aspect vertical de la musique. Le compositeur adoptera, selon qu'il aura des tendances plutôt analytiques ou plutôt synthétiques, plutôt l'un ou plutôt l'autre de ces aspects ; mais quoi qu'il fasse, s'il fait de la polyphonie, il fera *à la fois* du contrepoint et de l'harmonie, car ce ne sont que deux faces d'un seul et même phénomène.

Quand Jean de Muris ne croyait faire que du déchant, il faisait sans le savoir de l'harmonie, puisque chaque note du mouvement mélodique naissait d'un désir de consonance avec le ténor. Dès qu'il y a superposition de voix, il y a en même temps harmonie, aussi bien que contrepoint. Ainsi l'école contrapuntique flamande fut, sans qu'elle en eût l'intention, une école d'harmonie.

La culture harmonique.

L'« harmonie » est le symptôme d'une phase nouvelle dans l'évolution de la musique. Elle présuppose une kinesthésie plus affinée et une oreille bien plus exercée, apte à percevoir bien plus rapidement, puisque l'accord n'est autre chose qu'une mélodie dont les notes sont chantées simultanément. L'homme musicalement inculte n'y trouve pas son compte, parce qu'il est incapable de se débrouiller dans ces sensations simultanées ; tout est chaos pour celui qui ne sait pas s'y reconnaître. Le philistin sort ahuri d'un opéra de Wagner et crie au tintamarre dénué de mélodies. Le fait est qu'il ne les a pas entendues parce qu'il y en avait trop à la fois. Les races septentrionales sont manifestement plus douées pour l'audition simultanée ; cette tendance à l'effort multiple est peut-être une systématisation d'habi-

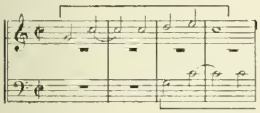
tudes combatives imposées par une lutte pour la vie plus âpre que sous de plus heureux climats. Malgré les efforts des maîtres nationaux, les peuples latins y sont plus récalcitrants, en vertu d'habitudes contraires dont le *dolce farniente* serait l'exagération.

Ce n'est guère qu'une élite cosmopolite dans sa manière de sentir qui goûte Wagner en France ; et, en Italie, l'élite même lui est peu sympathique, témoin le succès modéré des drames wagnériens à la Scala.

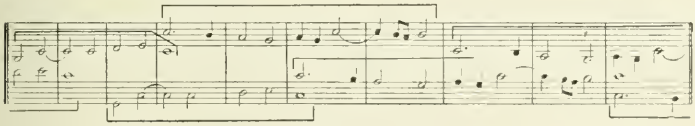
L'usage intensif du contrepoint exerça si bien les aptitudes phonesthétiques des Flamands, qu'à la fin du XVe siècle les plus grands d'entre eux — Busnois, Okeghem, Obrecht, Josquin Deprès — se montrent déjà très doués de sens harmonique.

L'harmonie chez Josquin Deprès.

Prenons l'*Ave Maria* (motet à quatre voix) de Josquin Deprès. Le début est encore exclusivement contrapuntique (*Ex. 156*).

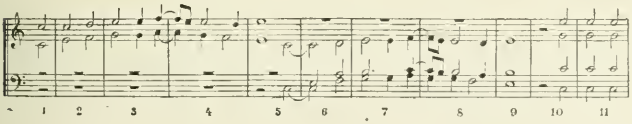


Dans les quatre voix, canon à l'octave sur des motifs successifs séparés par des pauses. Mais, — et voilà ce qui montre à quel point Josquin Deprès est un génie de *transition* entre l'ère contrapuntique et l'époque harmo-

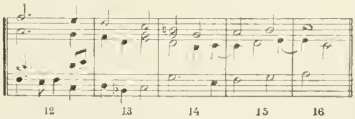


Ex. 156.

nique — dès la trentième mesure, nous traversons rapidement les phases successives de l'évolution harmonique, gymel et faux-bourdon, pour arriver à l'accord compris comme fonction tonale. L'exemple est frappant (*Ex. 157*).



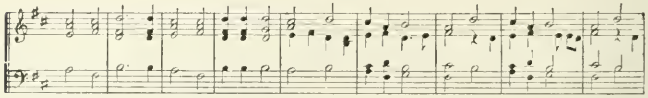
Ex. 157.



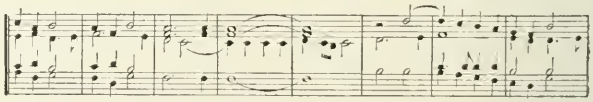
Les mesures 1-5 contiennent des sixtes populaires légèrement ornées de diaphonie proportionnelle (m. 4 et 5), les mesures 6-9 répètent les précédentes en les enrichissant à la voix supérieure de l'antique organum en quartes (confronter ce fragment avec l'exemple en faux-bourdon de Gafori, p. 118) ; les mesures 10-13 sont l'expression nettement synthétique des fonctions tonales T, S, T, D, T

(la D n'y est qu'imparfaitement réalisée en l'accord *si♭ ré fa*). A la mesure 14, l'accord désiré apparaît sous sa forme V, suivie de sa forme III, où *si♮* arrive à former une quinte *diminuée* avec le *fa* suivant. Dès lors, le flot harmonique court sans obstacles. Dans cette savante progression du simple au compliqué, du moins excitant au plus excitant, Josquin pressent et applique merveilleusement la loi esthétique de la *gradation*.

Humble aurore de cet « épanouissement progressif » que Giovani Gabrieli tentera dans ses pièces pour orgue, que Byrd, Bull, Gibbons exprimeront par l'accélération du mouvement au cours des successives variations de leurs pièces pour « virginal », que Sweelinck recherchera dans ses fugues par accroissement du nombre et de la complication des thèmes secondaires, « imitation » multifluente dont J.-S. Bach sera l'ordonnateur le plus accompli. C'est à la fin d'un long morceau que l'attention est le plus émoussée. Josquin le sait si bien que dans son *Miserere*, psaume à cinq voix, il annonce la conclusion en *Si mineur* avec une remarquable persistance, en répétant inlassablement la formule VII, V, I (D. D. T.), afin d'aiguiller résolument l'auditeur sur la Tonique principale et définitive (*Ex. 158*).



Ex. 158.



Cela est vrai si on se départit des habitudes tonales modernes qui, dans le cas présent, accorderaient la prépondérance au ton de *Ré majeur*. Il faut comprendre tous ces *la* comme des *la♮* sous-entendus (note sensible du mode populaire *si-si*). Les assauts réitérés de la Dominante contre la Tonique traduisent très tragiquement le geste suppliant de « Seigneur, ayez pitié de moi ». La Dominante imprécative vient se briser, comme une vague renaissant sans cesse, contre le rocher muet de la clémence divine. Telle la supplication, obstinément répétée, de Moïse :

Seigneur, vous m'avez fait puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la Terre.

Poignant drame de l'espérance qui se tait après avoir fait retentir une dernière fois, en la Tonique placée au début de l'avant-dernière mesure, son tenace désir d'apaisement [1].

Que nous voilà loin déjà de l'intellectualisme contrapuntique. Geste tonal, affectivité, jeu des degrés, à peu de chose près tous les éléments de la symphonie moderne s'y trouvent à l'état naissant.

La gradation S. D. T. est nettement établie. La technique harmonique est constituée dans ses grandes lignes. Le reste ne sera qu'affaire d'enrichissement et de complication.

Au geste mélodique l'harmonie opposera ou, pour mieux dire, joindra son propre geste, qui est le geste *tonal*, accompli par les fonctions tonales et qui différera selon leurs positions. Geste convergent, geste d'approche lorsque les deux planètes S ou D graviteront vers la Tonique, leur soleil central; geste divergent, geste de fuite, lorsque à la Tonique succède la D ou la S. Le « geste tonal ».

L'accord acquiert ainsi une signification propre. Il n'est plus l'assemblage fortuit de sons sans lien, mais bel et bien un organisme coordonnateur des parties qui le composent, et acquérant dès lors des propriétés spéciales résultant de leur association.

Comme le son isolé, l'accord est devenu à son tour un élément musical, tout prêt à entrer en combinaison.

Aux XVIe et XVIIe siècles, le contrepoint est mis dans l'ombre par l'épanouissement de l'harmonie. Ce style, où l'accord simultané est nettement individualisé, sera l'essentiel caractère des Lulli, des Hændel, des Gluck, et atteindra son apogée en Beethoven. Mais, d'autre part, l'harmonie perfectionnée donne à son tour naissance aux nouvelles tendances contrapuntiques d'un Bach, tendances qui après avoir assoupli la symphonie de Haydn et de Mozart triompheront dans la multisonorité passionnée de la *Faust Symphonie* de Liszt, du *Tristan* de Wagner ou des *Béatitudes* de C. Franck. A ce moment, à force de réagir constamment l'un sur l'autre, l'harmonie et le contrepoint se pénètreront si étroitement que l'on ne saurait dire lequel des deux prédomine. Ce n'est qu'à la suite d'un examen attentif qu'on arrive à découvrir sous la brousse contrapuntique du Prélude de *Tristan* les mystiques fleurs lohengriniennes — mystiques par la vaste extension du choral luthérien, de caractère harmonique si manifeste.

* * *

Le contrepoint était né, avait grandi entre la Meuse et l'Escaut, dans les pays flamands et wallons. L'enfance de l'harmonie, née des brumes de

[1] Ce désir de renforcer l'impression de la Tonalité par le retour d'une formule apte à bien souligner la Tonique préoccupe du reste d'autres compositeurs contemporains de Josquin. Confronter entr'autres l'impressionnante conclusion de la « Morra » *(Sinfonia)* d'Heinrich Isaak, avec sa série V^6^ IV I sept fois répétée coup sur coup.

l'Océan, fut nourrie par le subtil Arno et choyée par la voluptueuse Adriatique.

Les différentes voix qui, dans le *triplum* et dans le *quadruplum*, tout en consentant à la promiscuité ne daignaient pas mêler leurs personnalités devront maintenant condescendre à des concessions, à des compromis inévitables pour s'accorder mieux, pour tendre à un but commun d'unité tonale. Telle note, au lieu de servir à marquer le geste mélodique, collaborera plutôt à indiquer une fonction tonale, Tonique, Dominante ou Sous-dominante. Un *sol*, par exemple, sacrifiera sa situation de première note du deuxième tétracorde pour entrer dans l'accord de Tonique *do mi sol*, ou dans le substitut *mi sol si*, aussi bien que dans celui de Dominante *sol si ré*, primitivement plus spontané.

Le contrepoint se dépouille de l'*opposition* des voix (car telle est la vraie signification du mot « diaphonie ») et devient harmonie par leur fusion.

L'orchestre à l'époque contrapuntique.

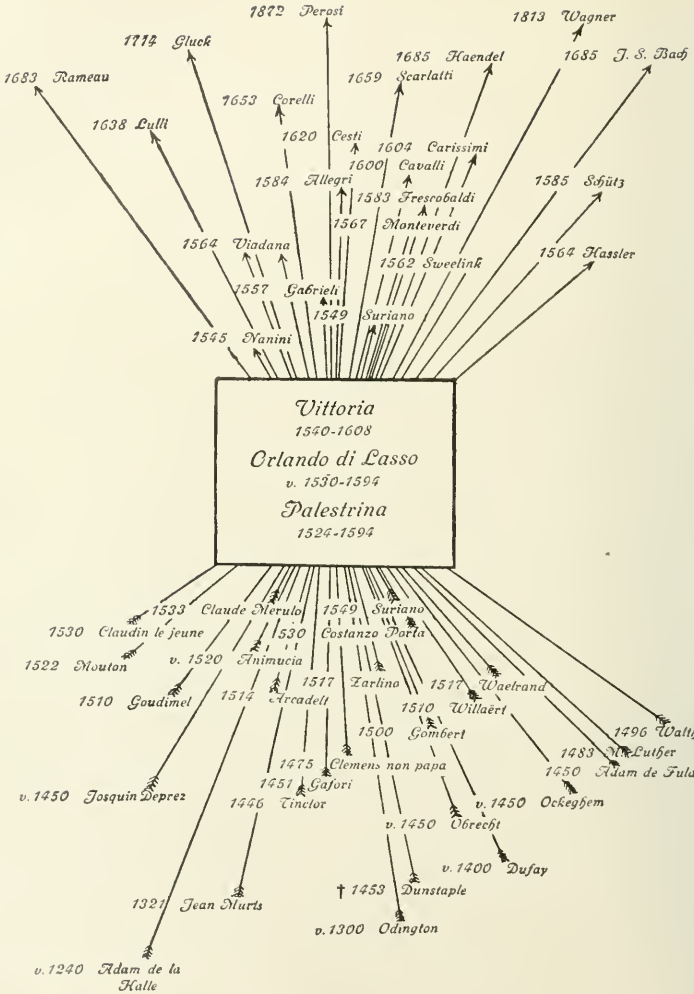
L'époque contrapuntique développe d'abord le chant vocal plutôt que l'instrumentation, violes et hautbois, flûtes et trombones n'ayant pas de registres assez complets et ne se pliant pas toujours aux mouvements compliqués du dessin mélodique. L'usage des « symphonies » se maintient cependant dans les danses et les fêtes princières. Les pièces instrumentales sont imitées de celles de la musique vocale. Peu à peu, les artifices contrapuntiques vocaux (canon, imitations canoniques, formes dialoguées des doubles-chœurs) passeront à l'orchestre, en enrichissant le timbre. Les diverses parties ont encore peu de cohésion entre elles, à cause de l'harmonie flottante et mal assurée sur ses bases jusqu'à l'avènement futur de la « basse continue » (1600).

Formation de la « musique de chambre », dans laquelle l'orchestre double puis imite les pièces vocales. Le pardessus de viole, la mandore ou la flûte renforcent à l'unisson le soprano ; le luth, la viole doublent l'alto et le ténor; le luth, la basse de viole, les basses de flûte et de hautbois (plus tard le basson), marchent avec la basse.

L'orchestre composé exclusivement de violes et luths est dit « de musique de chambre » ; lorsque d'autres instruments s'y joignent, c'est le « concert de cour, ou de salle ».

LIVRE TROISIÈME

La musique à l'époque de la Renaissance.


1872 Perosi
1813 Wagner
1714 Gluck
1685 Haendel
1685 J. S. Bach
1683 Rameau
1659 Scarlatti
1653 Corelli
1638 Lulli
1620 Cesti
1604 Carissimi
1600 Cavalli
1584 Allegri
1585 Schütz
1583 Frescobaldi
1567 Monteverdi
1564 Viadana
1564 Hassler
1562 Sweelink
1557 Gabrieli
1549 Suriano
1545 Nanini
Vittoria
1540-1608
Orlando di Lasso
v. 1530-1594
Palestrina
1524-1594
1533 Claude Merulo
1549 Suriano
1530 Claudin le jeune
1530 Costanzo Porta
1522 Mouton
v. 1520 Animuccia
1517 Zarlino
1517 Waelrand
1510 Goudimel
1514 Arcadelt
1510 Willaërt
1500 Gombert
1496 Walther
1483 M. Luther
1475 Clemens non papa
1450 Adam de Fulde
v. 1450 Josquin Deprez
1451 Gafori
1446 Tinctor
v. 1450 Ockeghem
v. 1450 Obrecht
v. 1400 Dufay
† 1453 Dunstaple
1321 Jean Murts
v. 1300 Odington
v. 1240 Adam de la Halle

I. LA MUSIQUE ITALIENNE DU CINQUECENTO

Lorsque Josquin Deprès et ses nombreux disciples apportèrent leur science contrapuntique en Italie, ils y trouvèrent un terrain phonesthétique déjà très riche et plein de sève.

La musique et les fêtes.

Les Italiens avaient hérité de leurs ancêtres latins le goût du faste et du spectacle. Ce goût, longtemps comprimé par l'ascétisme chrétien, se donna carrière avec une sorte de fureur quand l'antiquité retrouvée eut émancipé l'esprit et la chair. Jamais on ne fut aussi affamé de jouissances qu'après ce long jeûne du moyen âge. Princes, bourgeois et manants ne rêvaient que fêtes, processions et spectacles. Et ces fêtes étaient d'une magnificence extraordinaire. La noblesse s'organisait en corporations spéciales qui se chargeaient de préparer les féeries, dont le clou était quelque machine immense montée sur un *carrus navalis* (d'où carnaval). La musique ne jouait pas le dernier rôle dans ces fêtes. A Bologne, à l'occasion du mariage d'Annibal Bentivoglio avec Lucrèce d'Este, la musique fut remplacée par des chœurs de chanteurs, exécutés pendant que la plus belle des nymphes de Diane s'enfuyait vers Junon, et que Vénus, conduisant un lion figuré par un homme admirablement déguisé, évoluait au milieu d'un ballet dansé par des hommes sauvages. Le décor, représentant un bois, donnait l'illusion absolue de la nature.

Les finasseries contrapuntiques n'étaient guère aptes à accompagner des spectacles aussi grandioses. Il y fallait une musique pleine et sensuelle, éclatante, qui ne contrastât pas avec les mythologies amoureuses ou héroïques.

Du reste, le tempérament populaire italien n'aurait su que faire de cette sécheresse. Langoureux, vibrant, passionné, épris de beauté, dédaigneux de l'effort persévérant, il a toujours préféré l'art à la science.

Le chant populaire.

En Italie, le chant populaire n'avait jamais cessé de fleurir : *frottoles* vénitiennes, aux rythmes faciles et berceurs, *madrigaux* mondains, sorte de poèmes chantés à plusieurs voix, *villanelles* harmonisées note contre

note pour une voix avec accompagnement de luth, comme celles de Bartolomeo Tromboncino de Vérone.

Le luth.

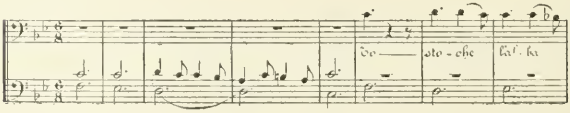
Le « luth », instrument arabe (*al oud*), descendant des antiques instruments à cordes d'Orient, importé en Espagne par les Maures, avait passé en Italie et conquis tous les suffrages. Le luth, avec sa tablature compliquée, ses cordes nombreuses (six ou davantage), fut pour les Italiens de la Renaissance ce que le piano est pour nous, un instrument que chacun peut avoir chez soi, à tout instant, sous la main. Cette propagation du luth a été de la plus haute importance pour l'évolution musicale de l'Italie, car elle permit à la musique de devenir un art de société, alors que jusque-là elle n'avait été qu'un art d'église ou un art populaire.

L'*Ars nova*.

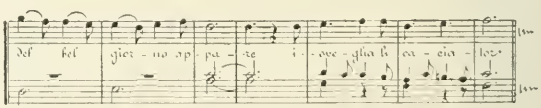
Aux XVe et XVIe siècles, l'Italie était le seul pays de l'Europe qui possédât une élite intellectuelle et mondaine capable d'affiner un art. Dès le XIVe siècle, les Florentins cultivaient l'*Ars nova*, musique entièrement profane, amoureuse, chevaleresque, venue de Provence avec la poésie des troubadours. Il est aisé d'imaginer Dante, le « dernier des troubadours », accompagnant au luth une ballade à trois parties pour Béatrice, ou Boccace, l'élégant page Boccace entonnant un de ces chants de chasse (*Caccie*) que multiplièrent les Jean de Florence, les Jacques de Bologne, les Ghirardello.

Epoque où l'art faisait partie intégrante de la vie, où le grand aveugle Francesco Landino (1327-1397) donnait des concerts sur son orgue portatif dans les cours et les jardins florentins ; et il jouait si bien, dit la légende, que les oiseaux accouraient pour l'entendre.

Voici un fragment d'une *Caccia* de son contemporain Ghirardello de Florence :



Un rythme ternaire, semblable à celui qu'affectionnaient les « proportionnalistes » du XIIIe siècle. Le motif mélodique de l'instrument est repris en « imitation »



Ex. 159.

par la voix, diaphonie à la manière de Franco de Cologne ; mais plus libre d'allure, soutenue par une basse analogue à celle du *triplum*. L'accord parfait n'y apparaît que fortuitement, sans aucune intention harmonique caractérisée. Ce qu'il y a de nouveau dans cette *Caccia*, c'est le *mouvement* de la mélodie, son rythme vivace, renforcé par les accents toniques des paroles, ces accents si prononcés, si sonores dans la langue

italienne, et qui laissent déjà percer un peu de cette *allure*, de ce geste vocal si expressif qui donnera tant d'intérêt émotionnel à la phrase musicale plus moderne.

Inutile de dire que dans la patrie du catholicisme florissait, à côté de cette musique profane, le plain-chant et le contrepoint sacrés, perfectionnés sous l'influence de l'école de Paris. Au polychrome St-Marc de Venise, la pompe byzantine du culte exigeait de l'orgue une richesse de jeux exceptionnelle, ainsi que des organistes de première force, tels que Zuchetto (1300) et son élève François de Pesaro.

A la fin du XVe siècle, l'Italie possédait donc, outre le chant sacré, une musique nationale populaire, mondaine, pleine de mouvement et de sentiment, à laquelle il ne manquait qu'un peu de science. Ce furent les maîtres flamands qui la lui apportèrent. A Milan, Gaspard van Werbeecke; à Naples, Jean de la Marque et Jean Tinctor; à Rome et Ferrare, Josquin Deprès, avec ses nombreux disciples.

Cette école romaine, fondée en 1517 — la même année où Luther affichait les thèses de Wittenberg — donna à son tour naissance à l'école française des Goudimel, des Mouton, des Jannequin.

Willaërt, le créateur du « madrigal dramatique », prototype de l'opéra, est l'élève de Josquin et de Mouton. Devenu organiste de St-Marc, il fonda l'école vénitienne, et innova jusque dans le chant sacré : pour mettre à profit les deux orgues et les deux galeries qui se font face dans l'absidé de St-Marc, Willaërt composait des chœurs doubles qui se répondaient par-dessus le chœur, d'une galerie à l'autre.

Le chant *a capella*.

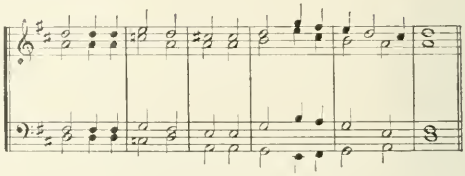
Tandis que les écoles vénitienne et florentine, avec Galilée, Cyprien de Rore, Gabrieli et de nombreux émules, se complaisaient de plus en plus dans la musique expressive et ressuscitaient le récitatif dramatique des Grecs pour aboutir à l'opéra, l'école romaine se spécialisait dans le chant purement vocal, *a capella*, qui prit son nom de la chapelle Sixtine, dénuée d'orgue.

Cette école, qui continue les traditions vocales des Flamands — et de Josquin en particulier — atteint son apogée au XVIe siècle. Elle est l'aboutissement suprême et l'ultime fleur de l'art flamand; elle achève de fixer les fonctions tonales, si nettes déjà chez Josquin.

On peut dire qu'avec Palestrina (1524-94), Orlando di Lasso (1530-1594), et leur ami, l'Espagnol Vittoria (1540-1608) *l'expression de la tonalité par l'harmonie est chose définitivement acquise.*

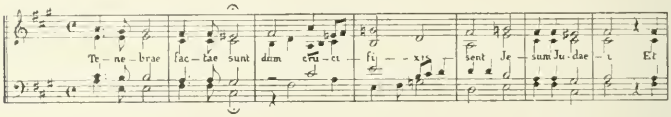
Il est vrai que ce n'est pas encore notre tonalité moderne issue de la gamme populaire; — la chapelle Sixtine continue à employer les anciens modes ecclésiastiques. Mais, abstraction faite de l'emploi spécial des degrés qui résulte de la gamme populaire, par exemple celui du VIIe degré *sans* sensible, les déductions tonales sont déjà bien les mêmes que celles de Hændel et de Bach.

Voici quelques mesures d'une chanson profane d'Orlando di Lasso : L'accord y est manifeste ; le *do* (m. 2) est bécarrisé tout spécialement pour rendre juste la quinte diminuée *do♯ sol*.



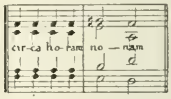
Ex. 160.

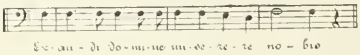
Chez Palestrina, la prédominance de l'accord sur la trame contrapuntique est encore plus prononcée (*Ex. 161*). Des accords s'y suivent qui ne font qu'insister sur la



Ex. 161.

même fonction tonale (7e et 8e mesures de l'exemple). Pour le dire en passant, c'est, à quatre parties, l'ancienne psalmodie stationnaire des catacombes (*Ex. 162*). Pour en augmenter l'intérêt, Orlando l'orne

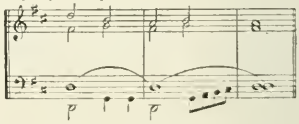




Ex 162.

d'une fantaisie diatonique montante ou descendante, colifichet tétracordique qu'Okeghem, Josquin et ses contemporains avaient mis à la mode (*Ex. 163*) ; humble formule qui, mieux pénétrée du sens des fonctions tonales qu'elle recouvre, deviendra au XVIIIe siècle le grand motif ornemental de la mélodie lyrique.

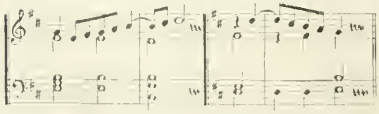
Josquin Deprès.



Ex 163.

Cette fioriture, tous les maîtres de l'époque, Palestrina (*Ex. 164*), Willaërt (*Ex. 165*, m. 7) en faisaient usage ; formule commode qu'on pouvait appliquer peu près partout. L'emploi facile de ce plaqué montre que l'effort des compositeurs portait principalement sur la combinaison harmonique des accords.

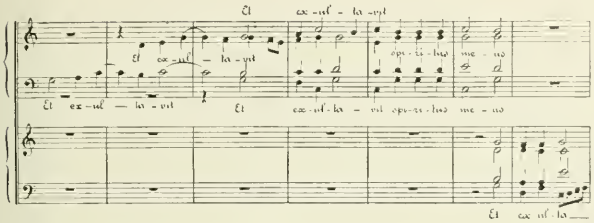
Palestrina. della Croce.



Ex. 164.

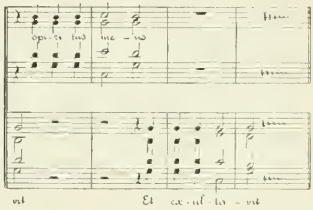
Du reste, sous les immenses voûtes des cathédrales, les accords prolongés étaient mieux venus ; l'écho y est si fort que les rapides passages contrapuntiques ne peuvent y résonner que

brouillés et confus. Aussi, les doubles chœurs de Willaërt s'empressent-ils



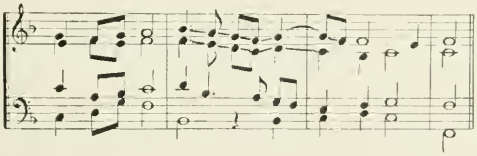
Ex. 165.

d'abréger l'exposition contrapuntique pour venir se reposer en des accords qui se renforcent en se superposant (*Ex. 165*, m. 5, 8, 10-11).



Ainsi s'achevait en Italie la transformation du contrepoint en harmonie. Le contrepoint restera : il ne sera pas diminué, bien au contraire ; seulement, il ne vivra plus d'une vie indépendante : il vivra même plus que jamais, mais *soutenu* par l'harmonie ; non reposant sur elle, mais « repoussé » par elle, comme un motif pictural l'est par son fond[1].

[1] Remarquons cependant que dans certains cas c'est l'ancien contrepoint qui, offrant à l'harmonie ses propres matériaux, est absorbé par elle. Le fragment que voici d'Heinrich Isaak (mort en 1517, et contemporain de Josquin Deprès) nous montrera un organum médiéval encore imparfaitement fondu dans l'harmonie du choral luthérien *(Ex. 166)* :



Ex. 166.

(Cf. les mesures 2 et 3 du présent exemple avec les 4e et 5e mesures de l'exemple 160, qui est plus moderne d'un demi-siècle environ ; la dureté de l'organum y est déjà très habilement voilée.)

II. LE CHORAL

La Renaissance avait réveillé l'Italie et la France. Ce fut là surtout un mouvement intellectuel, économique aussi. A l'Allemagne, plus barbare, il fallait un revirement qui eût pour point de départ quelque chose de plus saisissable, de plus populaire qu'une idée. *La Réforme fut une révolution de sentiments*, une rénovation qui dut à son caractère simpliste d'atteindre la société tout entière, alors que l'intellectualisme de la Renaissance n'était accessible qu'à une élite. En transformant la religion d'Eglise en religion du peuple, la Réforme réalisa du même coup la fusion de la musique savante avec la populaire, de la science avec l'inspiration : fait insignifiant au début, mais qui eut d'incalculables conséquences, qui fut peut-être la lointaine et prime raison de l'hégémonie musicale allemande aux XVIIIe et XIXe siècles.

Comme la Réforme, le Choral allemand fut une floraison — on peut dire presque subite. Encore à la fin du XVe siècle, la musique allemande était fortement en arrière sur celle des nations voisines, en tous cas tributaire de l'art flamand et français. De la monodie des Minnesänger, qui n'avait été qu'une réplique de celle des troubadours, s'étaient dégagés les cantiques des *Maîtres Chanteurs* ; art de petits bourgeois, rapidement fossilisé par un souci exagéré de la forme.

Pourtant, si, par la qualité, cette musique était très inférieure aux œuvres des Okeghem, des Josquin, elle possédait déjà cet avantage quantitatif qui valut à l'Allemagne d'être la plus « musicale » des nations. Dès le moyen âge, la musique était en Allemagne un art national, auquel toutes les classes prenaient part. Lorsque le gymel y parut, du coup il ravit les cœurs teutons avides de mélange : « Sur les places publiques, dit François de Prague, ce n'étaient que chants à la tierce et à la sixte. »

La soif de la sonorité s'étanchait en orgies mélomaniaques fort éloignées de l'art, mais très précieuses parce qu'elles préparaient l'âme allemande aux polyphonies futures. Orgies musicales qui se retrouveront encore soit dans les concerts monstres de la fin du XVIIe siècle, soit du temps de

Mozart à Salzbourg, où tout était prétexte à musique, «depuis les jeux de cloche mis en branle dès qu'on ouvrait ou fermait une porte, jusqu'aux piliers sonores des balcons accordés pour donner la gamme». De l'amoncellement des sensations sonores devait nécessairement naître le besoin de les coordonner.

Comment le style propre au Choral — série d'« accords plaqués » opposée aux superpositions mélodiques du contrepoint — en germe dans le *quadruplum* médiéval en vint-il à se séparer complètement du style fugué?

La musique populaire, qui est surtout une musique de danse, s'accommodant fort mal de la multiplicité des accents irréguliers que créent dans la polyphonie vocale les successives entrées «en imitation», n'aurait pu, sous peine de perdre ses avantages métriques, adopter les complications rythmiques du canon et de la fugue.

La plupart des «chansons» polyphoniques du moyen âge étant des chansons de danse, de chasse, chansons à boire, etc., où le rythme devait avoir toute sa force expansive, il était naturel qu'on cherchât à faire tomber les accents des diverses voix *sur les mêmes temps de la mesure*, ce qui aboutit précisément à l'accord plaqué; — on en peut déjà voir un exemple dans la chanson à boire (motet à trois voix) du *Codex 196* de Montpellier (XIIIe siècle).

Dans les danses et les marches instrumentales, toutes d'inspiration populaire et profane, la recherche de l'accord plaqué s'observe également; et ces effets purement harmoniques, dépourvus de contrepoint, qui, au XVIe siècle, rehaussaient les fêtes et les tournois, se perpétueront jusqu'à Lulli (ex. Ouverture de l'opéra *Rolland*), et plus tard encore, jusqu'à Purcell, Hændel, Gluck, Beethoven, Wagner.

Le style fugué s'était de plus en plus éloigné du style populaire; au XVIe siècle, les deux styles étaient si bien opposés l'un à l'autre, que les compositeurs les pratiquant tous deux (Orlando di Lasso, Clément Jannequin, Verdelot, Morley, etc.) ne manquent pas d'écrire leurs chansons populaires à quatre voix *en harmonies bien indiquées, souvent sans aucun artifice contrapuntique*. Les rythmes varient, mais chaque note de la mélodie s'appuye sur un accord qui lui est propre.

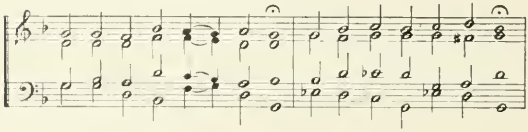
Ainsi, considérer Luther comme le « créateur » du Choral n'est pas conforme aux faits historiques: le seul fait que tous les éléments du choral luthérien, sans parler de ses éléments mélodiques allemands, bohêmes ou moraves, furent empruntés aux maîtres flamands, italiens et français suffirait à le prouver. Mais chez ces maîtres, c'était l'*allure* de la mélodie, souvent très libre, qui entraînait dans son mouvement tout le cortège des harmonies, les retenant, les précipitant, les répétant selon son caprice; de là un effet d'ensemble qui, bien que toutes les harmonies y collaborassent, les reculait cependant au deuxième plan. Dans le choral luthérien, chaque harmonie étant, à peu de choses près, d'une valeur métrique égale aux

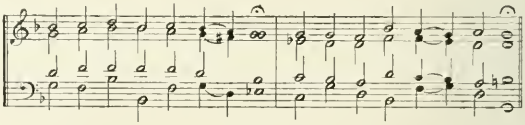
autres, prend une valeur affective prépondérante, et c'est l'accord *isolé* qui est mis en relief[1].

* * *

A force de broderies fantaisistes, le plus souvent improvisées, le plain-chant romain était arrivé à n'être qu'une inextricable cacophonie. Comme dit Choron : « C'était l'abomination de la désolation dans le lieu saint ». Luther fut épouvanté de ce chant « semblable à l'horrible braiement d'un âne ». Admettons qu'il y ait quelque exagération. En tous cas, le chant sacré était en décadence et participait du désordre général de l'Eglise. Luther, en instituant le *choral populaire* à quatre voix définies (*Ex. 167*), mit fin aux divagations « *alla mente* ». Dès lors le peuple, guidé par une polyphonie écrite, put prendre part au chant d'Eglise, ce qui certes contribua beaucoup à développer en lui le goût et le sens de la polyphonie, l'aptitude aux sensations phonesthésiques simultanées, à la « polyodie ».

Un choral de Luther harmonisé par Walther.





Ex. 167.

C'est peut-être en première ligne à Luther que les Allemands doivent leur sentiment, devenu instinctif, des harmonies. Cette habitude est chez eux à ce point invétérée que trois ou quatre Allemands quelconques qui chantent ensemble ne le font jamais à l'unisson comme les Français, ni à la tierce comme les Italiens, mais bien à trois ou quatre voix, en *choral*. Esclaves de la fonction tonale, les Allemands sont toujours à la recherche d'une basse explicative ; de cette basse qui gronde sous l'édifice sonore de Bach, de Beethoven, de Wagner.

Le madrigal italien, quoique exécuté à plusieurs voix (trois à six, le plus souvent cinq), continuait d'être pensé dans le sens mélodique. Les mouvements, quoique accordés, ne perdaient rien de leur relief personnel. Luther, aidé d'amis phonesthéticiens, les désindividualise et les enrégi-

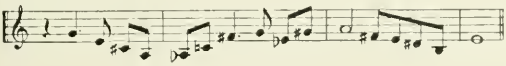
[1] L'usage croissant du luth, dont les cordes rapprochées permettaient d'arpéger rapidement les accords à trois voix, avait de son côté fortifié l'habitude des accords plaqués dans la musique populaire ; car au XVe siècle les transcriptions pour luth de frottoles et madrigaux vocaux sont très à la mode, et conduisent à une simplification harmonique de la polyphonie vocale, la mélodie chantée étant soutenue par les accords du luth. Point de départ des harmonies plaquées qui accompagnent la monodie dans l'opéra de Peri, Caccini, Cavalieri et Monteverde (cf. ex. 198).

mente ; sous chaque note d'un *Cantus firmus* donné, il réclame un accord consonant qui la soustrait à ses compagnes de mélodie et se l'asservit. L'accord devient une masse sonore compacte qui se *suffit à elle-même*, qui n'a besoin d'être commentée ni par ce qui précède, ni par ce qui suit. Dans le Choral, ce ne sont plus divers courants de sensations superposées, mais un courant général de sensations plus complexes. Dans cette succession, chaque accord est perçu comme une sensation unique, comme un composé homogène dont les composants ne sont presque plus reconnaissables.

Dans le Choral — et nous prendrons dès maintenant ce terme dans son acception la plus large, celle de la pensée phonesthétique exprimée par une série d'accords [1] — tout contribue à l'expression *tonale*. Aucune œuvre artistique ne réalise à ce point « la convergence des effets », si chère à Taine. Tout élément superflu est éliminé. Il ne reste qu'un petit nombre de formules pour soutenir idéalement l'unité tonale ; nous disons idéalement, non parfaitement, parce que pour être parfaite, l'unité tonale devrait s'éterniser dans l'unique accord de Tonique, ce qui supprimerait tout mouvement. Or la musique doit être un perpétuel mouvement ou ne pas être. Pris entre ces deux possibilités du mouvement et de l'unité tonale, le Choral se maintient à la juste mesure entre les deux.

Le Choral est une œuvre collective, non pas seulement de Luther, de ses compagnons, de ceux-là qui le fixèrent dans sa perfection, mais l'œuvre d'une longue intuition, l'aboutissement de toute une série de tentatives vers *un maximum de mouvement conciliable avec un minimum d'effort.*

[1] Voici un exemple qui précisera le sens dans lequel nous prenons ici le mot « choral ». Soit la mélodie suivante *(Ex. 168)* :



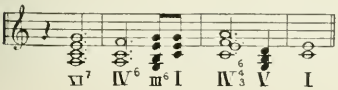
Ex. 168.

A première vue, elle peut paraître incohérente. Essayons cependant de grouper ses diverses notes en accords, de la manière suivante *(Ex. 169)* :

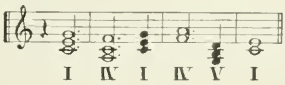
Ex. 169.

Puis, pour en dégager mieux l'unité tonale, considérons tous les accidents présents comme des altérations négligeables. Nous obtenons *(Ex. 170)* :

Enfin remplaçons chaque degré secondaire par le degré primaire dont il est le substitut, et nous aurons alors cet ensemble de toniques, dominantes et sous-dominantes infiniment simple *(Ex. 171)* :



Ex. 170.



Ex. 171.

C'est cette dernière réduction, cette synthèse tonale ultime de l'exemple primitif que nous appellerons *choral* fondamental.

Au cours de ce travail de concentration, qu'arrive-t-il? Comme l'expression tonale est avant tout contenue dans les degrés primaires (c'est-à-dire I, IV et V), tous les degrés secondaires, afin d'y collaborer, tendent à revêtir la signification de leurs primaires correspondants (II = IV; III = I ou V, VI = I ou IV; VII = V), et parfois même à se transformer en eux (voir pages 143 et 144).

De plus, les sept degrés étant fonctionnellement ramenés aux trois primaires, il reste encore à hiérarchiser ces trois primaires selon leur degré d'importance.

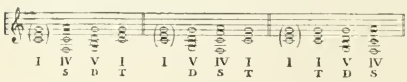
Il est bien entendu que le Choral, tel que nous allons l'analyser en détail, est un choral strictement intellectuel, un squelette horrifique mais qu'il est nécessaire de bien connaître pour étudier ensuite la chair et les muscles qui le recouvrent dans la musique plus expressive. Et, de même que les squelettes humains sont à peu près semblables entre eux alors que les corps ne le sont pas, ainsi les musiques auront beau différer autant que l'on voudra : sous ces allures et ces formes diverses on retrouvera toujours les membres du même squelette-choral.

Le Choral, loi esthétique.

Nous le verrons tout à l'heure : toute musique, même la plus complexe, peut être ramenée à un choral schématique qui est, le plus souvent, sa raison d'être intime.

Dans le Choral, certaines successions d'accords reviennent constamment ; d'autres ne se rencontrent que rarement, dans des cas particuliers.

Pour simplifier, réduisons le Choral à ses trois degrés primaires I, IV et V. Cela est parfaitement possible puisque ces trois accords épuisent toutes les notes de la gamme. Jouons ces trois accords dans toutes les combinaisons de succession possibles (*Ex. 172*). La plus tonale — il est vraiment difficile d'y contredire — est la succession IV V I, en tête de l'exemple.



Ex. 172.

Les séries I V IV, ou encore V IV I ne concluent ni ni satisfont dans la même mesure, menacent l'unité tonale, provoquent le désarroi mental.

Et voici pourquoi. La T, étant le degré-roi, tous les autres s'y subordonnent hiérarchiquement. La D apparaît moins importante que la T, et la S encore moins que la D, pour la bonne raison que sa fondamentale *fa* est moins essentielle que *sol*, fondamentale de la D, dans la charpente gammale *Do-mi-sol*. Ainsi, la succession IV V I (S. D. T.) va « du moins important au plus important », du moins tonal au plus tonal, de ce qui excite moins l'attention dans le sens attendu à ce qui l'excite davantage, avec la croissance dynamogénique qui s'en suit.

Le secret de capter l'attention est là : aller du plus faible au plus fort. Ce principe psychologique est une *nécessité* esthétique — nous dirions une « loi esthétique » si nous ne craignions de paraître trop dogmatiques.

Tout couple de degrés quelconque devient esthétique dès que le second est plus important que le premier. Il ne s'agit ici, bien entendu, que d'une esthétique intel-

lectuelle, dénuée d'émotion autant que possible et qui n'existe qu'en théorie, car la musique étant autant un art d'émotion que de proportion, plus d'une fois l'esthétique sentimentale primera l'intellectuelle, et celà avec raison [1].

Les degrés secondaires II, III, VI et VII obéissent à la même loi, puisque en tout ce qui concerne les fonctions tonales ils dépendent étroitement des primaires. La série des trois degrés secondaires inférieurs II, III, VI, n'étant que le reflet fonctionnel de la série IV, V, I, offrira donc les mêmes avantages. De même pour la série des trois relatifs supérieurs VI, VII, III, quoique avec moins de précision pour les raisons exposées au Livre II, chap. IV. Le VIIe degré, difforme comme nous l'avons vu, trouble trop l'attention tonale pour être accepté. La gamme reste donc hexaphone (*Ex. 173*). Mais comme, malgré tout, il faut bien dans la tonalité moderne savoir employer ce malencontreux VIIe degré, on échappe à la difficulté en l'assimilant à sa fonction tonale ordinaire, D, degré avec lequel il forme si facilement l'accord *sol si ré fa*, dont nous étudierons plus tard la valeur.

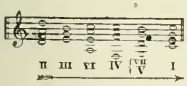
Ex. 173.

Si maintenant nous classons tous les degrés de la gamme d'après leur ordre d'importance tonale, nous obtenons la succession :

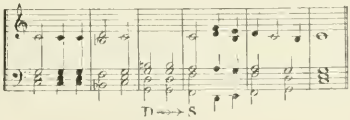
La hiérarchie esthetique du Choral.

II III VI IV $\begin{cases} \text{VII} \\ \text{V} \end{cases}$ I

qui est de toutes la plus esthétique, tout au moins dans le sens intellectuel. D'abord les trois degrés secondaires inférieurs (par ordre d'importance), puis les trois degrés primaires, également par ordre d'importance tonale. Chaque échelon de cette nouvelle échelle de Jacob nous rapproche davantage du ciel Tonique (*Ex. 174*). Cette architecture idéale, arrivée à sa perfection chez Hændel et Bach, est déjà instinctivement présente dans le choral luthérien. Pourtant, au XVIe siècle, la hiérarchie tonale n'est pas encore bien établie. Quelques flottements subsistent ; jusque chez Orlando di Lasso, le maître des maîtres de son époque (*Ex. 175*) :



Ex. 174.



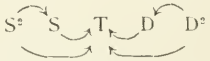
Ex. 175.

L'inversion D S n'est pas encore sentie comme succession inesthétique. Peut-être est-ce ici le *si♭* de la deuxième mesure qui donne à l'accord de *Fa* sa prépondérance. Dans ce cas, le *si♮* de la troisième mesure devrait passer pour ♭. On peut

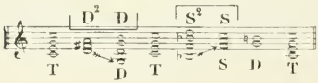
[1] C'est ainsi qu'une succession rétrograde est parfaitement admissible dès qu'elle sert à traduire une régression affective, un doute, une indécision, une réticence, par exemple. Dans ce cas, le rapport logique entre le texte présumé et les fonctions tonales correspondantes passe avant la logique plus abstraite de l'ordonnance architectonique.

considérer cette présence du *si♭* dans le ton de *Do* comme la survivance d'une incompréhension partielle de l'unité tonale absolue, et en même temps comme le pressentiment d'une conception nouvelle, la *ramification des fonctions tonales :*

Le ton de *Do* a pour S l'accord de *Fa*, qui a lui-même pour S celui de *Si♭*. Ce dernier accord est donc « sous-dominante de la Sous-dominante » de *Do* ; nous le désignerons par le signe S 2. Par analogie symétrique, si l'accord de *Sol* est D de *Do*, et celui de *Ré* (avec son *fa♯*) D de *Sol*, ce dernier sera « dominante de la Dominante » de *Do* ; nous le désignerons par le signe D 2. En vertu de cette association exprimable par la formule :

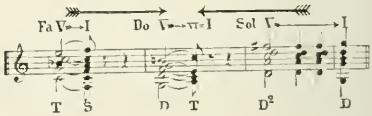


nous verrons la pensée tonale ne pas reculer devant le *si♭* et le *fa♯* dans le ton de *Do*, malgré la contradiction flagrante qui en résulte (*Ex. 176*).



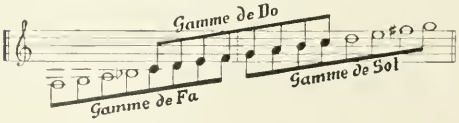
Ex. 176.

C'est ainsi que par un compromis nouveau, né de l'éducation plus parfaite du sens des formules tonales, l'inconvénient de l'indépendance primordiale des planètes S et D vis-à-vis du soleil T se transforme en une richesse expressive inattendue, capable d'accentuer bien plus fortement le caractère excitant de la D et celui apaisant de la S. C'est cet effet phonesthétique, définitivement classé par un long usage, que nous montre l'introduction de la première Symphonie de Beethoven (*Ex. 177*).



Ex 177.

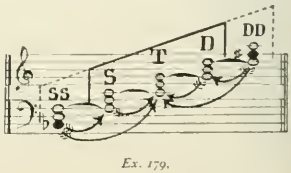
Manière géniale de concevoir l'Introduction, toujours si difficile, d'une Symphonie, en préparant le courant de la Tonique par deux digues également fortes et protectrices[1].



Ex. 178.

[1] Si le *si♭* et le *fa♯* sont si facilement accueillis dans le ton de *Do*, c'est que cette gamme n'est, à tout prendre, que la juxtaposition partielle des deux gammes de *Fa* et de *Sol* (*Ex 178*), dont *si♭* et *fa♯* sont les signes distinctifs. En vertu de cette association des plus naturelles, l'harmonie tonale moderne n'a pu que sanctionner l'usage des accords de *si♭* majeur et de *ré* majeur dans le ton de *Do*, ce qui étend la formule primitive à cette autre formule (*Ex. 179*) :

Nous pouvons ainsi concevoir l'accord *si♭ ré fa* non plus comme VIIe degré relatif du Ve, mais bien comme *sous-dominante de la Sous-dominante* (SS) ; et l'accord *ré fa♯ la* non plus comme IIe degré relatif du IVe, mais bien



Ex. 179.

Au XVIIe siècle, ces hésitations disparaissaient complètement de l'harmonie des maîtres. Pourtant elles continuent à vivre, même de nos jours, dans certaines élucubrations dilettantesques, en France surtout, où l'éducation contrapuntique est décidément en honneur trop aux dépens de l'harmonique.

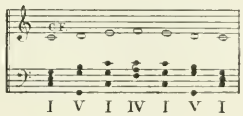
Si nous nous sommes quelque peu étendus au sujet du Choral, c'est à cause de son importance pour l'harmonie en général, dont il est une des étapes principales. Le Choral étant la formule harmonique idéale, il est latent sous toute harmonie, si compliquée soit-elle. En grattant un peu, il est toujours facile d'en retrouver les lignes; et ce travail est même indispensable s'il s'agit de porter un jugement esthétique bien fondé. Pourtant n'usons de cette formule *intellectuelle* qu'avec prudence, et n'oublions pas le mot de Pascal : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas ». Dans l'analyse d'une série d'harmonies quelconque, considérons avec une égale attention les raisons du cœur et celles de l'esprit; à certains moments, la logique des sentiments vaut bien celle des idées.

Voici, au sujet du Choral, quelques détails qui pourront intéresser les professionnels.

Supposons la gamme, cette mélodie-mère, à harmoniser. Confions-en le premier tétracorde, passé au rang de *Cantus firmus*, au soprano.

Quelles harmonies choisir pour obtenir un effet tonal cohérent et en même temps esthétique ?

1° Harmonisons chaque note du *C. F.* par le degré *le plus fortement expressif de la Tonalité*. Ainsi, dans la gamme de *Do*, nous harmoniserons *ré* non par le deuxième degré *ré fa la*, mais par la D, *sol si ré*. Pour harmoniser *sol* nous prendrons non pas la D *sol si ré*, mais la T, *do mi sol*, encore plus importante, et ainsi de suite *(Ex. 180)*.

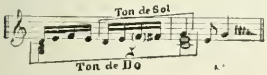


Ex. 180.

Nous obtenons une série d'accords dans laquelle les degrés se succèdent selon la loi de croissance esthétique (considérés deux par deux) et offrent le maximum possible d'expression tonale.

---

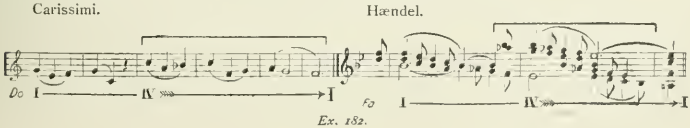
comme *dominante de la Dominante* (DD). L'emploi de ces deux accords passe ainsi, sans transition appréciable, de l'acception des modulations à une autre plus sensiblement tonale, et cette conception nouvelle se retrouvera chez tous les maîtres qui suivent Orlando di Lasso jusqu'à nos jours. L'oubli de la désagrégation tonale deviendra même assez fort pour permettre à Mozart ou Mendelssohn d'écrire sans hésiter le plus évident des organums (*Ex. 181*) :



Ex. 181.

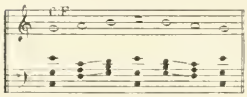
Pour eux, le *fa*♯, note sensible du *sol*, n'est plus ici que la DD du ton de *Do*.

Une fois ce point de vue bien établi, l'organum n'est plus qu'un vain mot, et il perd alors tout caractère désagrégateur. C'est ce que sentaient déjà fort bien les maîtres du XVIIe siècle. Notons seulement que chez ces continuateurs de la tradition des Obrecht et des Brumel, l'emploi de la SS est plus fréquent que celui de la DD, en vertu de la dissonance *do-si*? moindre que celle de *do-fa*♯. Chez Carissimi — comme chez Hændel qui s'en inspire souvent — on rencontre une extension de la S (avec son ?) suffisante pour faire croire, temporairement, à une vraie modulation dans ce dernier ton (*Ex. 182*).



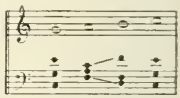
Ex. 182.

Appliquons le même procédé au deuxième tétracorde de notre gamme. Nous obtenons : *(Ex. 183.)* Ce n'est guère satisfaisant : des quintes parallèles à deux endroits, entre la basse et l'alto ; en outre, la série finale V IV I est incorrecte. C'est que, au lieu d'harmoniser le tétracorde *sol la si do* dans le ton de *Sol* (ce qui réussirait exactement comme a réussi notre exemple précédent), nous cherchons maintenant à lui faire violence, à le couler dans le moule du ton de *Do*, et le tétracorde se regimbe : il est en organum hucbaldien avec le tétracorde fondé sur ce ton. Pour le faire rentrer dans les fonctions tonales désirées, usons de ruse. Comment éviter la quinte parallèle entre les degrés IV et V ?

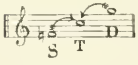


Ex. 183.

En appelant à l'aide un degré relatif. Si la D nous donne ici du fil à retordre, malgré l'excellence théorique de la progression S D, c'est qu'apparemment un accord de *Sol*, tonique de son propre tétracorde, est contraire à l'affirmation du ton de *Do*. Il faut plutôt combattre cette influence. L'artifice consistera en la substitution, à la planète V, de son satellite le septième degré, qui, d'une part, continue d'en exprimer la fonction tonale, et de l'autre ne contient précisément plus le *sol* *(Ex. 184)*. La quarte augmentée *fa♮ si*, présente dans cet accord, est venue à notre secours parce qu'en effaçant la sensation du ton de *Sol* (qui aurait un *fa♮*) elle remet notre raisonnement sur le bon terrain *fa → do ← sol, do* au milieu *(Ex. 185)*.



Ex. 184.

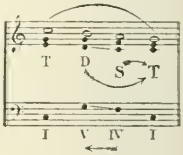


Ex. 185.

L'organum s'est évanoui, et la paix tonale, obtenue par le sacrifice qui mutila le septième degré, est établie.

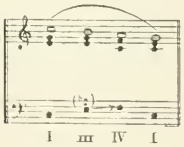
Reste la correction du fragment rétrograde V IV I *(Ex. 186)*.

Cas semblable à celui d'Orlando di Lasso. Si la D nous importune ici, c'est qu'elle est un commencement de désagrégation tonale, car n'étant plus reliée directement à la T, elle joue à l'émancipée, et cherche à accabler de son *si♮* les propriétés bémolisantes de l'accord de *Fa*, — lequel, humblement attaché à la T, necherchait pourtant pas à les faire prévaloir.



Ex. 186.

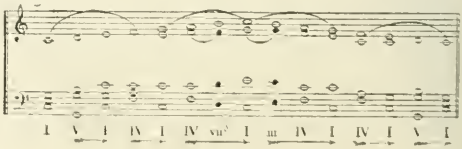
Cette D est donc ici trop active, virulente, contraire à la tonalité désirée. C'est alors que les propriétés sympathiques du gymel, dont les quatre tierces mineures supportent leur mutilation au profit de l'harmonie générale, nous tendent le fil d'Ariane. Remplaçons ce malencontreux V par son relatif III. L'humilité de la tierce mineure, encore plus profonde que celle de la S, nous affecte ; cet accord de *mi* nous paraîtrait pour un peu, moyennant un *si♭*, la D de *Fa*. Aussi, la succession III IV I nous comble-t-elle d'aise, laissant entendre que si III IV réalisent la progression convenable dans le ton de *Fa*, la présence du *si♮* de *mi sol si* rectifie cependant ce léger écart tonal et nous ramène en *Do* *(Ex. 187)*.



Ex. 187.

Par l'effet sympathique de la tierce mineure, l'antagonisme des tons a disparu, l'organum s'est évanoui, et la paix tonale est rétablie.

Relions maintenant les deux tétracordes l'un à l'autre *(Ex. 188)*, et nous obtenons cette perfection tonale où plus rien

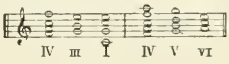


Ex. 188.

ne grince, où la succession III IV I est conforme à l'idéal esthétique, et où le deuxième tétracorde, dompté et enchaîné au ton général de *Do*, fait bonne figure à mauvais jeu.

Encore un mot à propos des associations qui président à l'impression esthétique dans le Choral.

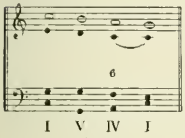
Il peut arriver que le compositeur, afin de sortir de l'ornière si bien creusée IV V I, recoure à un degré substitut, comme par exemple dans la série IV III I, ou IV V VI, etc. *(Ex. 189)*.



Ex. 189.

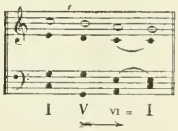
Si notre jugement n'en est pas choqué malgré l'apparente régression fonctionnelle exprimée, c'est que nous connaissons assez ce jeu des substitutions pour entendre, sous le degré relatif, le degré primaire qu'il remplace. Cette possibilité permet de varier considérablement les effets de la composition tonale. Citons Chopin comme un des maîtres qui ont le mieux su tirer parti de ce principe.

C'est même cette compréhension tacite du compromis fonctionnel des degrés secondaires (tantôt jugés inférieurs et tantôt égaux aux degrés primaires, selon les nécessités de la gradation) qui nous amène à créer à certains moments des accords dans leur position de sixte par exemple.



Ex. 190.

Soit le tétracorde descendant de tout à l'heure *do si la sol*. Pourquoi peut-on si bien le supporter avec cette harmonisation *(Ex. 190)*, alors que la série rétrograde V IV devrait nous faire pousser les hauts cris ? Parce qu'ici l'accord *la do fa* (accord de sixte de *fa la do*) fondé sur *la* et *do* nous rappelle assez le sixième degré *la do mi* pour que nous puissions nous raccrocher à son image. Or, la série V VI, si on sent qu'elle équivaut à son tour à V I, est bonne *(Ex. 191)*. Donc, ici l'accord de sixte a été dicté par l'intuition de cette confusion consentie du *la* de la basse avec sa fonction de satellite de la Tonique, et l'attention s'est ainsi détournée du danger résultant de la S pure et simple.



Ex. 191.

Une remarque encore. On rencontre quelquefois des successions anormales, comme par exemple I V IV V I, même chez les meilleurs maîtres. La succession, dans ces conditions, ne doit plus être envisagée comme d'habitude ; il s'agit ici de ce que nous appellerons un degré d'échange temporaire (ici, ce serait IV enclavé entre deux V), autrement dit, d'une parenthèse qui interrompt mais ne rompt pas le fil du discours tonal.

L'orchestre et le choral luthérien.

L'influence du choral protestant sur la musique instrumentale a été certaine, car les psaumes huguenots de Bourgeois, Goudimel, Philibert Jambe de Fer, etc., étaient aussi écrits pour les instruments. (Voir Bourgeois : *Quatre-vingt-trois psaumes de David fort convenables aux instruments, à quatre, cinq et six parties*, etc.) En Angleterre[1] parurent des psaumes de David «pour être joués sur le luth, la cithare et la basse de viole».

[1] Voici, à titre documentaire, la composition de l'orchestre de la reine Elisabeth (en 1587) :

10 trompettes ;
Luths, harpes, chanteurs ;
Un chef des luthistes ;
Un chef des harpistes ;
6 trombones ;
1 rebec ;
8 violes ;
3 joueurs de virginelle (l'instrument favori de la reine).
3 tambours ;
2 joueurs de flûte ;
1 organiste ;
1 joueur de régale.

III. AVÈNEMENT DE LA MUSIQUE INDIVIDUALISTE

L'Allemagne, à peine initiée à l'harmonie, la développe, la parachève, la fixe avec une extraordinaire rapidité. Mais le Choral, tout en étant expressif d'un état d'âme collectif, religieux, ne s'était pas fait l'interprète du sentiment, de la passion individuelle.

La musique langage des sentiments.

Avoir fait de la musique l'indéfini et pourtant si saisissable langage de l'âme, c'est encore un des mérites de cette Renaissance, si féconde en conquêtes pour l'esprit humain. Cette époque d'anarchie politique et de splendeur fut plus individualiste qu'aucune autre ; fournaise où furent forgés des caractères de force prodigieuse, de capacité surhumaine, de passion sans bornes. Pour en exprimer l'ardeur et les secrets combats, la parole était impuissante, trop précise, trop logique. Il fallait un autre idiome, moins conscient, moins abstrait, plus susceptible de traduire le tréfonds de l'être, en un mot plus *moteur*.

Tout sentiment, toute passion est un mouvement : la succession des sons elle aussi est un mouvement. Etablir une correspondance entre ces deux sortes de mouvements, faire de l'un le symbole de l'autre, c'est ce que les Italiens de la Renaissance surent accomplir.

Les mouvements sonores préparés par les Grecs, par les Romains, par les Flamands étaient prêts à assumer cette tâche. La musique était prête. L'homme manquait encore, l'homme moderne tel qu'il naquit alors, complexe, sensuel, sentimental, passionné, intellectuel, variant sans cesse. Cet homme-là, la Renaissance italienne l'a créé, cultivé, porté aux limites extrêmes.

Les formules musicales jusque-là vides ou presque vides se remplirent ; elles devinrent significatives, expressives. La musique ne fut plus une gymnastique sonore, mais le langage de ce qui en nous est inexplicable ; elle se chargea désormais d'exprimer l'inexprimable, elle devint le complément légal de la parole, mais plus puissante et plus sincère.

Déjà Josquin, à travers ses broderies contrapuntiques, avait laissé apercevoir quelque chose de son âme, de son âme religieuse surtout. Il en eut

une autre, sans doute, profane et ardente, mais il ne l'exprima pas entièrement. C'est ce que firent les hommes du Seicento, non peut-être les contemporains de Raphaël et d'Arioste, mais ceux qui immédiatement les suivirent. Le souffle musical fut le suprême soupir de l'Italie renaissante, arrêtée dans sa croissance par la domination étrangère, étouffée par l'Eglise alarmée.

A partir de 1530, la libre parole dut cesser de retentir, tout art sincère d'exister ; non seulement la poésie, mais la peinture devint suspecte au pouvoir. Le flot individualiste, trop abondant pour tarir, trop puissant déjà pour être arrêté, s'épancha dans la musique ; cet individualisme n'était plus l'énergique «*virtu*» du XVe siècle, mais quelque chose de plus civilisé à la fois et de plus mou ; une sensibilité passionnée ou voluptueuse, avide de sensations raffinées et quasi idéalistes.

La pastorale musico-dramatique.

La pastorale musico-dramatique, avec ses chimériques aventures et ses diaphanes amours, satisfit pleinement ces cœurs affamés de matérielle immatérialité. La musique eut beau jeu dans ce genre où la parole était trop précise. La «Pastorale», qui, au début, était un poème orné d'intermèdes musicaux, devint, par d'insensibles transformations, opéra, c'est-à-dire entièrement musicale, et la poésie n'y joua plus qu'un rôle secondaire.

La musique se trouva ainsi chargée de tout exprimer, et plus particulièrement les sentiments, puisque la pastorale est, par définition, une aventure sentimentale. Du même coup, la phonesthétique s'en trouva modifiée, car ce rôle nouveau exigeait des moyens également nouveaux. Sans nous engager dans des débats à propos de l'opéra avant l'opéra, ce qui appartient plutôt à l'histoire musicale qu'à celle de la phonesthétique, voyons quels furent ces moyens.

Et tout d'abord le tempérament expansif de la race italienne — dont nous avons déjà parlé — qui, longtemps absorbé par la ferveur religieuse, se donna carrière en ressuscitant l'antique amour de vivre. Le XVe siècle fut la plus belle ère de la chanson populaire italienne, et telle fut sa puissance, que Laurent de Médicis lui-même ne dédaigna pas de mélanger sa fraîche spontanéité à l'appareil mythologique de la romance savante. La monodie fit, plus que jamais, fureur, et on délaissa pour un temps l'amphigouri contrapuntique tout en utilisant ses ressources pour adorner les frustes cantilènes du «*popolo minuto*». D'ailleurs, l'exemple de la musique antique grecque et romaine, que les théoriciens humanistes ne cessaient de commenter, engageait à persévérer dans la monodie.

Mais toutes ces causes nous les considérons comme subsidiaires.

Causes psychologiques de l'avènement de la musique «expressive de sentiments individuels».

Ce qui fut déterminant, c'est l'enrichissement très rapide et immense de la mentalité humaine. Comment mieux exprimer le remous de l'âme individuelle qu'en l'isolant de ses voisines, qu'en la laissant chanter *seule*, en toute liberté ? L'âme humaine par la voix humaine, quoi de plus simple à

la fois et de plus complet. Galilée, Péri et Caccini furent les premiers héros de ce « bel canto ». De là à mettre en conflit plusieurs âmes, plusieurs voix, il n'y avait qu'un pas ; et il fut franchi d'autant plus facilement que les *Sacre Rappresentaçioni*, derniers vestiges des mystères médiévaux, avaient fini par devenir à la fin du XVe siècle de véritables drames musicaux, religieux s'entend, peu aptes à traduire les passions personnelles.

Double origine de l'Opéra italien.

L'opéra — et l'expressivité qui en est l'essentiel apanage — semble donc bien provenir plutôt de la monodie remise en honneur que des mystères. Tout au plus ceux-ci ont-ils fourni la forme dramatique, et encore. L'allure pastorale des premiers opéras italiens ne laisse aucun doute sur leur origine humanistique. Phonesthétiquement, l'opéra procède donc de la monodie : littérairement, de la pastorale renouvelée de l'antique ; l'opéra italien est, tout comme la tragédie grecque, un conglomérat de monodies soutenues par l'accompagnement, et interrompues de temps à autre par des ensembles vocaux. Cela étant, tâchons d'analyser les qualités nouvelles de ces monodies. Par quels moyens réussirent-elles à gagner en puissance expressive ?

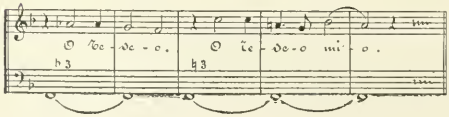
1° Par l'assouplissement du récitatif, devenu un véritable geste musical.

2° Par l'usage du chromatisme.

3° Par la réaction réciproque de ces deux facteurs.

Les *Lamentations d'Ariane* de Monteverde.

Prenons le début des *Lamentations d'Ariane* de Monteverde (*Ex. 192*).



Ex. 192.

La première exclamation « O Teseo » qui, à l'instant, va se répéter avec plus de puissance, n'est encore que dans les notes moyennes : passion contenue, douloureuse, relâchement musculaire trahi par l'affaissement lent du *la* sur *sol* et *fa*. Dans la seconde apostrophe « O Teseo mio », l'idée de possession relève le tonus musculaire. Du coup l'exclamation ressaute d'une tierce. Excitation accrue : le *la* se bécarrise. Mais le cri ne cesse d'être douloureux : il descend sur « Teseo » : il s'aiguise passionnément sur « mio » pour retomber aussitôt à l'abandon d'une mélancolique tendresse[1]. Dans ce court fragment, l'appel désespéré, le souvenir d'amour, l'affectueuse douceur se suivent tout naturellement comme dans le cri d'une réelle Ariane. Rien d'artificiel, la mélodie c'est la voix même, la voix souffrante, — la voix, chantée au lieu d'être parlée, d'une femme qui se lamente.

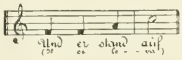
Il ne s'agit ni de combinaisons contrapuntiques, ni de symétrie architecturale. C'est l'âme qui parle en *traînant* la voix. Voilà qui est nouveau. Désormais, le contour mélodique sera le fidèle parallèle du contour psychologique, il s'assouplira jusqu'à en épouser tous les méandres, même les plus secrets, ceux que la conscience ne saurait révéler.

[1] On sait l'énorme influence affective qu'exerça sur la composition de l'*Ariana* la mort de la femme de Monteverde, *concitato* (« agité ») de tempérament.

Mais ce n'est pas tout; outre le sentiment, le geste intérieur, la mélodie ambitionnera encore de traduire le geste extérieur.

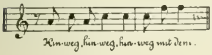
Le geste musical expressif du geste extérieur.

Le geste « physique » suggéré par le geste musical, c'est ce que Josquin avait en partie réalisé, nous l'avons vu ailleurs; mais plutôt par le jeu des fonctions tonales que par le contour mélodique. Chez l'Allemand Ch. Schultz, contemporain de Monteverde, ce geste est manifeste. Voyez plutôt ces deux fragments de la *Lucas Passion* (*Ex. 193*): Assis sur les deux *fa*, voilà que l'homme se soulève à moitié jusqu'à *la*, puis se redresse tout entier au *do*.



Ex. 193.

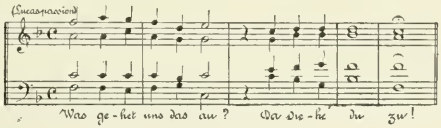
Et ces deux tierces répétées avec insistance, qui s'emportent impatiemment jusqu'à la quarte (*Ex. 194*), n'est-ce pas la contraction musculaire grandissante d'un homme qui repousse quelque chose?



Ex. 194.

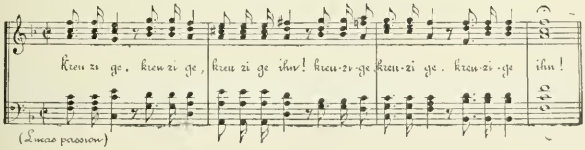
Dans ces exemples, c'est le contour mélodique à lui tout seul qui ressuscite le geste. Ailleurs, l'harmonie et le rythme s'y joignent pour compléter l'effet (*Ex. 195*):

1° La pause sur le temps fort est ce haussement d'épaules qui, dans la mimique humaine, est le signe suprême d'indifférence: « *Che mi fa...* »



Ex. 195.

2° La passion se précipite, la haine halète jusqu'à déplacer le point rythmique central (*Ex. 196*, m. 2 et 3) qui devrait être ♪ ♪ ♩ | ♪ ♪ ♩, et arrive à son comble en fondant en un seul rugissement de colère les deux groupes rythmiques que sépare une borne de mesure.



Ex. 196.

(Graphologiquement, cet acharnement serait exprimé par un trait de plume continu et lacérant.)

C'est ainsi que la musique de la fin du XVIe siècle exprime déjà suffisamment, quoique imparfaitement encore, les tendances motrices et, par conséquent passionnelles de l'humaine nature. Nous sommes loin sans doute de la souplesse d'un Chopin ou d'un Schumann, et les accents rythmiques et pathétiques se soucient encore bien peu de la cadence verbale.

(On mettrait aujourd'hui le temps fort sur la première syllabe de *Kreuzige*, et non sur la dernière). Néanmoins, le moule contrapuntique semble brisé. Ce qui importe avant tout, c'est d'être expressif.

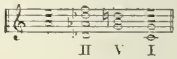
Le chromatisme.

Et c'est tellement vrai, qu'au moment où le geste musical s'assouplit, le chromatisme vient renforcer ses effets d'expression, ce chromatisme que les puristes Grecs avaient tenté de repousser parce qu'il était amollissant, profane, barbare, et que le moyen âge avait dédaigné pour des raisons analogues. Avec l'affranchissement de la nature humaine, ce style si apte à traduire le mouvement passionnel revint tout naturellement en honneur, d'autant plus qu'à ce moment même, avec la restauration de la civilisation grecque les dissensions sur les modes enharmonique et chromatique reprirent plus vives que jamais [1].

La série des demi-tons est émotive au plus haut degré (ce rôle sera peut-être assuré un jour par les quarts de tons). C'est cette série qui reproduit le mieux le cri de la passion ou de la douleur, le cri qui se précipite ou se traîne de note en note en passant par les sons intermédiaires. Maintenant que la Tonalité est solidement établie, les fonctions tonales définitivement subordonnées les unes aux autres, on ne craint plus d'y apporter quelques variations. Gesualdo de Venosa, qui dans sa vie privée se montra aussi catégorique qu'en art, alla jusqu'à ériger la multitonalité en système. Après que l'élève de Palestrina, Luca Marenzio, « le plus doux Cygne », eut fréquemment employé dans une gamme donnée les dièzes et les bémols accidentels [2] afin d'adoucir les angles de la Tonalité, le chromatisme fut scientifiquement reconnu et universellement adopté.

Le contact entre les tons ecclésiastiques et la gamme populaire était par ce fait établi. Supposons, par exemple, le mode phrygien ecclésiastique *mi-mi* transposé sur *do-do* (*Ex. 197*). L'accord du deuxième degré en sera *ré♭ fa la♭*. Voici un accord inconnu au mode *do-do*, dont le deuxième degré serait *ré fa la*. Et pourtant, au point de vue de la fonction tonale, c'est le même accord, avec la différence que le *ré* et le *la* sont, dans l'accord nouveau, abaissés d'un demi-ton (*Ex. 198*).

Ex. 197.



Ex. 198.

Cette modification peut n'être considérée que comme une

[1] Vicentino et Zarlino reprirent la discussion du chromatisme grec. Pour pousser à fond l'étude du système, ils construisirent des instruments capables de rendre les trois genres des Grecs, le diatonique, l'enharmonique et le chromatique.

[2] Les dièzes et les bémols, usités dès l'époque des troubadours, sont, à la vérité, déjà très fréquents dans le contrepoint des XIVe et XVe siècles ; mais ils ne servaient jusqu'ici qu'à préciser la modulation faisant passage aux dominantes ou sous-dominantes. Dès l'époque de Marenzio, les accidents sont considérés par les « chromatiques » (Cyprien de Rore, Biancheri, Gesualdo, Vicentino, etc.) comme autant d'*altérations* d'une seule et même tonalité, déformant acoustiquement les diverses fonctions tonales dans un but « descriptif », mais ne changeant pas leur acception dans un sens modulatoire.

altération du mode populaire, comme un léger écart que l'on peut faire sans abandonner pour celà la tonalité. Si l'on tient compte du fait que *chaque* degré de *chaque* mode ecclésiastique peut être inséré dans la tonalité populaire, on peut mesurer toute l'immensité du nouveau monde sonore qui s'ouvrit au compositeur armé de chromatisme altérateur, ou, si l'on préfère, de diatonisme altéré. Dès lors, on dérogera aux lois de l'apparente unité tonale, *mais en connaissance de cause*. Tels les soldats de l'avenir qui, très conscients de leur devoir sur le champ de bataille et capables de distinguer le but à poursuivre, pourront être dans bien des cas abandonnés à leur propre initiative sans nuire à la tactique générale.

On chromatisera tant et plus, on prendra l'une pour l'autre diverses formes diézées ou bémolisées d'un même degré du ton ; mais sans oublier que ces modifications ne sont que superficielles et passagères, qu'à travers les plus folles altérations la Tonalité subsiste, sinon intacte, du moins toujours vivante.

Euterpe, de grave qu'elle fut pendant des siècles, devient sensible, coquette et avide d'ornements. Un dièze, et la voilà tendue, fière, prête au vol comme une victoire. Qu'elle désire s'alanguir, s'abandonner, déposer les armes, un bémol et le tour est joué. Le récitatif lyrique sera tissé de ses caprices.

Aussi bien dans sa mélodie que dans son harmonie.

Un accord primaire majeur paraît-il trop positif pour exprimer certain sentiment : on l'assimile à la Tonique d'un mode mineur en bémolisant sa tierce. Un accord secondaire mineur doit-il s'enhardir, étinceler, provoquer ; on l'attribue à un degré secondaire grégorien dont la tierce soit majeure (par exemple le deuxième phrygien, *fa la do*). Par la fréquence de cet usage, on finit par prêter la même signification tonale aux accords majeurs et mineurs fondés sur la même note, qu'une ou plusieurs de leurs notes soient diézées, bécarrisées ou bémolisées.

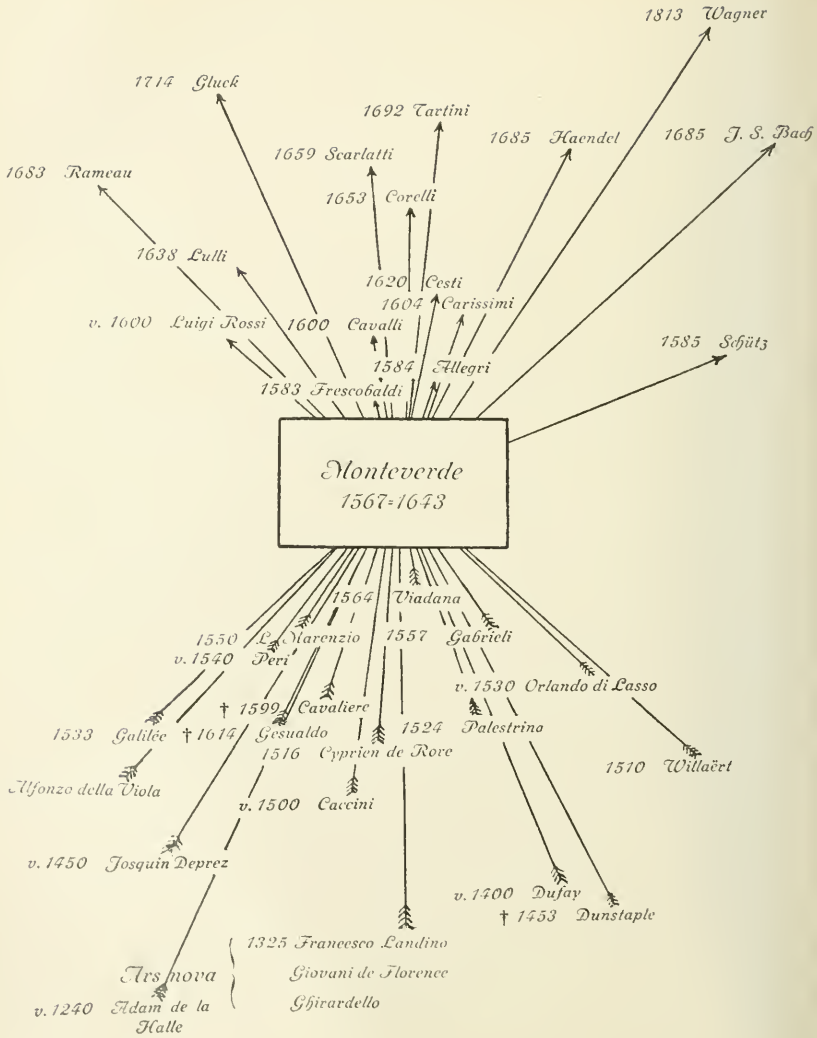
Ainsi se forme entre autres le mode populaire mineur, véritable décalque du majeur quant à la construction tonale S, T, D, bien que très différent de sonoris.

Les mérites de Monteverde.

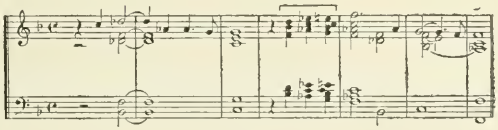
Il ne fallut rien moins que la géniale intuitivité d'un Monteverde (1567-1643) pour mener à bien ce compromis entre la rigidité tonale et le besoin d'expression. A l'expressivité du récitatif et de l'harmonie il joignit celle de l'orchestre et fut le premier à tirer parti du trémolo des cordes et du timbre particulier de chaque instrument. Dans son *Orphée*, le chœur des ombres élyséennes répond à la voix impérieuse des quatre trombones de Pluton en s'accompagnant de deux régales de bois. C'est déjà un effet d'orchestre ; et c'en est encore un, bien nouveau pour l'époque, que ce *Combat de Clorinde* en pizzicati et doubles cordes.

Mais ces trouvailles de détail sont peu de chose auprès de son invention harmonique. Nous laissons de côté pour le moment les accords dissonants de septième et de neuvième, qu'il sut rattacher à la Tonalité ; innovations sonores auxquelles, en raison de leur importance, nous consacrerons le chapitre suivant.

Ce que nous voudrions faire ressortir ici, ce sont les ressources émotives que Monteverde sut tirer du chromatisme ; ce sont les déformations qu'il imposa à la Tonalité rétive avec une rare délicatesse. Monteverde fut un infiniment subtil dompteur de dissonances ; main de fer gantée de velours, sensible et puissante, qui sut, sans tordre, faire plier.


1813 Wagner
1714 Gluck
1692 Tartini
1685 Haendel
1685 J. S. Bach
1659 Scarlatti
1683 Rameau
1653 Corelli
1638 Lulli
1620 Cesti
1604 Carissimi
v. 1600 Luigi Rossi
1600 Cavalli
1585 Schütz
1584 Allegri
1583 Frescobaldi
Monteverde
1567-1643
1564 Viadana
1550 Marenzio
1557 Gabrieli
v. 1540 Peri
v. 1530 Orlando di Lasso
† 1599 Cavaliere
1533 Galilée
† 1614 Gesualdo
1524 Palestrina
1516 Cyprien de Rore
1510 Willaërt
Alfonzo della Viola
v. 1500 Caccini
v. 1450 Josquin Deprez
v. 1400 Dufay
† 1453 Dunstaple
1325 Francesco Landino
Ars nova
Giovani de Florence
Ghirardello
v. 1240 Adam de la Halle

Prenons l'introduction du *Lamento d'Ariana* tel que M. Respigi l'a harmonisé d'après les basses chiffrées [1] (*Ex. 199*). Dans ce fragment, le ton par excellence de l'époque, celui de *Do* avec un *si*♭ (qui est l'hypoionien plagal grégorien, converti en ionien authentique sur la fondamentale *fa*) consent à subir de telles altérations chromatiques qu'il nous apparaît identique à notre *Fa* mineur moderne ; seul le *ré*♮ (mesure 4), dont la présence serait expliquée aujourd'hui par la gamme conventionnelle mineure mélodique, nous rappelle que malgré tout nous sommes en majeur.



Ex. 199.

L'altération *chromatique* de la monotonalité par le coudoiement des degrés divers, est le caractère même du style monteverdien. Le fragment suivant (*Ex. 200*)

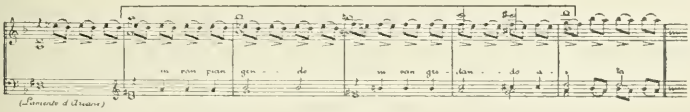
Ex. 200.

montre avec une clarté absolue que la souplesse du sonoris provient de ce procédé, appliqué aussi bien au mouvement des voix qu'aux accords. Les accolades indiquent les mouvements mélodiques résultant du chromatisme prononcé du récitatif, chromatisme qui adoucit singulièrement le passage d'un accord à l'autre, en contracte, en détend l'attitude selon les nécessités de l'expression et en rehausse grandement le pittoresque.

Ces accords, créés pour les besoins de la cause, restent dans la mémoire du compositeur, et peuvent dès lors reparaître ailleurs, indépendamment du chromatisme qui leur donne naissance.

Ils deviennent *formules affectives*.

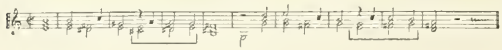
C'est ainsi que l'accord de la deuxième mesure porte un *do*♯ par ressouvenir d'autres passages où ce *do*♯ faisait partie de la basse *do*, *do*♯ *ré*, etc. Pour Monteverde lui-même, ces successions chromatiques sont bien le signe sonore du cri de douleur. Le *Lamento d'Ariana* s'éteint en une série de plaintes, de descentes chromatiques fort semblables au demi-ton tragique de l'aulos d'Euripide (Cf. ex. 56). (*Ex. 201.*)



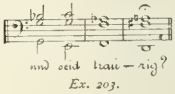
Ex. 201.

[1] Nous supposons du moins cette harmonisation rigoureusement conforme à l'original, que nous n'avons pu consulter.

Le style expressif de Monteverde satisfaisait si bien les inclinations sentimentales de son époque qu'il se répandit très rapidement, aussi bien en Allemagne qu'en Italie. Ce fut Henri Schütz, le grand précurseur de Hændel et de Bach, qui acclimata l'expressivité du drame musical italien dans l'oratorio germanique, et qui réussit à donner à la musique allemande une souplesse d'altération qui lui manquait totalement (et dont Wagner tira, trois siècles plus tard, des effets pittoresques si merveilleux). Dans ce début symphonique des *Sept paroles du Christ* (*Ex. 202*), la mélodie populaire, monotone à force de symétrie — et pour tout dire dénuée d'imagination — est singulièrement relevée en couleur par l'altération chromatique. Au mépris du sens tonal, et tout au profit de la signification affective, Schütz oppose l'accord parfait mineur *au même degré majeur* (mes. 1 et 3), grâce à des associations du même ordre que celles dont nous avons parlé à propos de Peri et de Monteverde. Schütz va même plus loin. Dans l'exemple suivant (*Ex. 203*), l'accord de *ré*, quoique relatif de l'accord de *fa* précédent (mes. 3), s'y oppose si nettement par sa tierce majeure *fa*♯ et sa quinte *la*♯ que nos oreilles modernes peuvent croire à une véritable modulation en *Sol*. L'horizon ouvert sur la nouvelle tonalité traduit au mieux l'allure interrogative du texte.



Ex. 202.



Ex. 203.

Le dessin du choral subsistera, en se colorant désormais de mille nuances en rapport avec une vie sentimentale chaque jour plus riche et plus complexe. Et le compositeur, pour traduire ces nuances affectives, sera obligé d'imaginer des nuances sonores correspondantes. Dès lors, s'abstenir de cette coloration serait parler un langage vieilli et que personne ne sentirait plus.

La musique expressive dont nous venons d'étudier les premiers bégaiements deviendra avec le temps la «musique» par excellence; si bien que toute musique purement sonore, sans intention émotionnelle ou signification affective, finira par être dédaignée. La musique deviendra de plus en plus le langage de l'âme polymorphe et mouvante — et cela mieux que la parole. Elle abandonnera à l'art littéraire le domaine limité du conscient pour s'emparer de cet immense et obscur inconnu qui s'agite en notre tréfonds, mystérieux remous de tendances qu'il est convenu d'appeler le subconscient ou le subliminal.

Ivre de ces émanations, Euterpe, nouvelle Pythie, clamera d'incompréhensibles et profonds oracles, que des prêtres attentifs rediront splendidement à la multitude.

Et non seulement elle clamera des choses nouvelles, mais d'un accent nouveau, tout pénétré de vie et de pathos. L'évocation du rythme régulier de la marche ou de la danse ne suffit plus [1]. La musique avait été jusqu'ici plutôt sociale qu'individuelle; elle s'en était trop tenue à ces rythmes conventionnels, nés de la superpo-

[1] Les rythmes régularisés de la danse poursuivront néanmoins leur évolution propre, pour aboutir au XVIIe siècle à de nombreuses formes-types, Allemande, Bourrée, Branle, Canarie, Chacone, Gaillarde, Gavotte, Gigue, Loure, Menuet, Moresca, Morisque, Passacaille, Passepied, Rigaudon, Romanesca, Sarabande, Sicilienne, Tambourin, Tarentola, Vilanella, Volta, etc.

sition d'un immense ensemble d'idées générales d'ordre moteur ; elle avait abouti à la « métrique » pure, alternance stylisée de temps forts théoriques, — véritable « canevas de la motricité » abstrait et dénué d'affectivité [1]. Désormais c'est le cœur qui parle ; et il parlera avec son accent en apparence capricieux ; irrégulier, en effet, mais exact écho des mouvements émotionnels. Puisque l'émotion est d'essence motrice, elle doit forcément réagir sur la voix, cet autre mouvement. Aussi la musique va-t-elle faire appel aux tendances motrices subconscientes et se ressouvenir peu à peu de ses origines multiples, mettant au service des créateurs des modes d'expression toujours plus nombreux.

Bulow a dit : « Au commencement était le rythme ». La musique de la Renaissance avait déjà tressailli au ressouvenir du « rythme ». Le récitatif de Monteverde était-il autre chose que le rythme de la déclamation, tissu de cris passionnels simplement stylisés, eux aussi, d'après les lois phonesthétiques ? Le rythme personnel, l'empreinte directe du mouvement de la parole, avec ses syllabes longues et brèves, ses mots agglomérés en phrases, réapparaît, s'opposant au rythme abstrait, au mètre conventionnel. La « phrase » mélodique se forme, organisme vivant, caractéristique, trahissant par sa forme sonore l'allure motrice du compositeur. A côté de « l'accent métrique » apparaît « l'accent rythmique », cet accent plein de vie qui domine la phrase, lui donne son galbe, son ressort, véritable levier qui la fera saillir hors des monotones et flasques contrepoints d'antan. Dans le récitatif lyrique, le « melos » ne pouvait pas contredire la parole ; il imita donc l'accent de la parole, et l'accent rythmique se superposa à l'accent métrique, tantôt avec une majestueuse régularité, — parfois aussi avec une fantaisie toute vibrante de réalisme. Car si la nature est rythmique dans toutes ses œuvres, ses rythmes innombrables, si diversement combinés, nous donnent bien souvent l'impression de l'incohérence. Faites battre à la fois plusieurs métronomes dont le réglage diffère légèrement, et vous croirez à un amas de perceptions incoordonnables. Or, cette incohérence, née du rythme, a cependant son rythme elle aussi, brusques tressauts, alanguissantes attentes, dont palpite la parole du déclamateur. L'accent métrique n'est qu'une formule ; l'accent rythmique, c'est l'intensification de l'exaltation motrice, le « son de multiplication » de l'allure, le point de convergence maximum des tendances émotionnelles.

L'accent métrique, l'accent rythmique et l'accent pathétique dans la déclamation.

Mais il y a encore un autre accent, le plus expressif de tous : « l'accent pathétique ». La parole articulée est née du cri passionnel. Le récitatif, issu de la déclamation, vrai cri passionnel stylisé, ne pouvait pas renier les caractères affectifs qui font du cri cette chose si émouvante à laquelle le cœur ne saurait résister. A côté de l'accent rythmique devait apparaître l'accent pathétique, assouplissement caractéristique de la valeur des notes qui, en prolongeant certaines d'entre elles pour en faire valoir le timbre émotif, donne au langage déclamé une intensité si dynamogène. L'accent pathétique, placé en général sur la note la plus élevée de la mesure, et plus spécialement destiné à souligner toute anomalie mélodique (dissonances tonales, retards, syncopes, etc.) se superposa à l'accent rythmique, communiquant à la phrase son caractère lénifiant, transformant en cris de douleur, de tendresse,

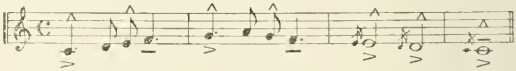
[1] Si malgré son impersonnalité la « métrique » continue à régulariser les rythmes individuels, c'est, comme le remarque Bergson, parce que dans le rythme *régulièrement stylisé* nous prévoyons l'allure motrice *générale*, ce qui facilite les prévisions, relâche l'attention et détend l'organisme. Le retour périodique du temps fort soulage comme le retour de la Tonique.

de désir, tous les points remarquables du dessin mélodique. Accent révélateur des troubles les plus intimes, qui permet à l'auditeur sensible d'entrer en communication sympathique quasi spontanée avec les moindres variations émotionnelles du créateur. Si l'accent rythmique, en précisant la valeur de l'impulsion motrice, détermine la longueur de la phrase rythmique et suggère la « forme » du mouvement, l'accent pathétique suggère tous les « accidents » de la phrase mélodique, contrecoups des diverses altérations de l'équilibre psychologique.

Au XVIIe siècle, les chanteurs de Lulli allaient entendre déclamer la Champmeslé, et ce n'était pas pour apprendre d'elle l'accent métrique, mais pour s'assimiler toutes les infinies nuances de l'accent pathétique nécessaire à l'expression du récitatif.

L'accent pathétique, de même que l'accent rythmique, vivront désormais de leur vie propre en dehors de toute convention d'ordre métrique jusque dans la musique instrumentale pure, toujours liée à la musique vocale par des *racines indestructibles.*

Voici un exemple tout moderne (*Fantaisie hongroise* de Liszt) qui nous montre plus que jamais ces trois accents en plein conflit (*Ex. 204*) :



Ex. 204.

1° Les accents *métriques* y sont figurés par le signe ∧ et soulignent les temps forts de la mesure en indiquant les mouvements de la marche.

2° Les accents *rythmiques*, figurés par le signe >, indiquent le « départ » des phrases et leur servent de « propulseurs ». Théoriquement, et abstraction faite de la nuance générale de l'exemple, les deux premières mesures devraient être deux *decrescendo* successifs, combat entre le choc initial et la force d'inertie, dans lequel cette dernière finit par triompher. Dans la troisième mesure, qui résume les deux précédentes, et dans la quatrième mesure, l'accent rythmique devrait tomber sur les deux petites notes, la note longue qui les suit étant le symbole de l'inertie. (Le conflit entre l'accent métrique et rythmique est ici bien caractéristique.)

3° Les accents *pathétiques*, figurés par le signe —, se trouvent sur la syncope (perturbation inattendue) qui termine les deux premières phrases. Son exécution plus souple devra distinguer cette syncope de l'accent métrique précédent, et bien faire ressortir sa portée affective. On pourrait ici (toujours en faisant abstraction du caractère général de l'exemple, avant tout martial), supposer le subit fléchissement d'un pied malade et qui souffre au moment de s'appuyer sur le sol, — et l'émotion pathétique accompagnant cet accident imprévu. L'accent pathétique de la dernière note de l'exemple (*do*) se superposera à l'accent métrique pour révéler l'épuisement momentané des forces trahi par le repos de la mesure entière, — léger élargissement de l'allure de la mesure. (Les deux demi-notes de l'avant-dernière mesure, ralentissement imprévu du mouvement général, pourraient, elles aussi, comporter un léger accent pathétique). Mener de front ces trois sortes d'accent n'est pas une petite affaire. La connaissance approfondie des timbres, du toucher dur ou souple

est ici nécessaire. Plus l'exécutant est affiné, plus il parvient, à force de tact, à ménager parmi tant d'effets possibles ceux qu'il *sent* les plus révélateurs du tempérament exprimé, sans pourtant les sacrifier les uns aux autres.

* * *

Pour ce qui concerne la dynamique, elle est au XVIe siècle encore livrée à l'initiative de l'exécutant. Aucune notation ne l'indique (nous ne parlons pas des éditions modernes, qui souvent comportent une interprétation commandée à un spécialiste par l'éditeur), ce qui ne veut pas dire qu'il n'y eut pas à ce sujet des traditions transmises de maître à disciple.

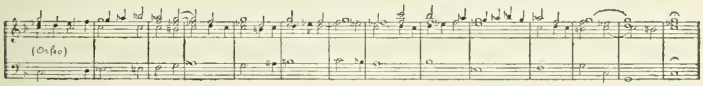
* * *

L'altération chromatique eut une conséquence que nous nous bornons à rappeler ici. Grâce à elle, le mode mineur acquit définitivement sa signification *d'antithèse affective du majeur*.

Le chromatisme trait d'union entre les modes ecclésiastiques et le majeur-mineur.

C'est par elle que la transition des modes ecclésiastiques dorien, phrygien, éolien, a pu insensiblement amener leurs divers degrés T, D et S à prêter leur caractère mineur aux fonctions équivalentes du mode populaire majeur et, se calquant sur ces dernières, revêtir *la même* acception tonale, simple superposition d'expériences chromatiques.

Dans l'exemple suivant de Luigi Rossi (né vers 1590, celui-là même qui importa à Paris l'opéra italien [1]) (*Ex. 205*) :

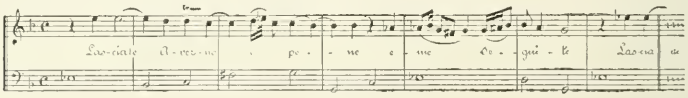


Ex. 205.

on peut constater comment le mode mineur harmonique moderne a déjà l'air parfaitement constitué, et comment le ton éolien ecclésiastique transposé sur *Do* (*do ré mi♭ fa sol la si♭ do*) revêt ici l'apparence mineure du ton populaire de *Do* grâce à l'adoption de son cinquième degré majeur *sol si♮ ré*. Cette tierce majeure *sol-si♮* déteint sur le troisième degré *mi♭ sol si♮* (troisième mesure) et assure ainsi à cet accord la fonction tonale D, comme s'il était *mi sol si* en *Do* majeur. Le mi♮ de la deuxième mesure — pour nos oreilles modernes indice de modulations passagères en *Fa* mineur — n'est ici qu'un emploi du chromatisme expressif qui, par contrecoup, fait varier l'affectivité de la tierce mineure de tonique *do-mi♭* ; de même pour le *la♮* de la cinquième mesure, qui remémore la fonction habituelle de la S (*fa la do*) du ton populaire, et ainsi de suite.

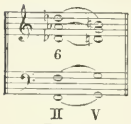
[1] Voir Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois*.

Lorsque le mode mineur est bien constitué, il peut à son tour s'enrichir d'autres survivances des modes grégoriens. Ainsi, le IIe degré « abaissé majeur », dont nous avons parlé plus haut, peut se rencontrer à la place du IIe degré « diminué mineur » du mode mineur harmonique. Dans ce récitatif du même Luigi Rossi, en *Sol* mineur, nous voyons l'emploi de l'accord *la♭ do* (*mi♭*) remplacer *la♮ do mi♭* et assombrir par contrecoup tout le passage (*Ex. 206*, fin de la 4e mesure) :



Ex. 206.

Cette formule, qui plus tard animera de son coloris si spécial la musique des grands mélancoliques, Bach, Beethoven, Wagner, portera, dans les traités d'harmonie, le nom d'*accord de sixte napolitain* (*Ex. 207*).



Ex. 207.

Par le fait de la superposition des modes majeur et mineur sur *la même* Tonique, la comparaison entre la tierce des deux modes s'impose et fait plus fortement réagir dans le sens du mode. Alors la tierce mineure *do-mi♭* prend une signification d'autant plus dépressive qu'on s'attend à un *mi♮*.

IV. LA DISSONANCE

On nous pardonnera les explications d'apparence technique, longues et minutieuses, qui alourdissent les deux chapitres suivants. Nous les croyons cependant nécessaires, car nous tentons d'y éclaircir des phénomènes qui jusque-là furent plutôt constatés qu'expliqués. Ces pages arides, le lecteur patient ne regrettera peut-être pas de les avoir feuilletées.

Or donc, le chromatisme établi, quels furent ses effets ? En premier lieu, un phénomène que jusque-là on avait évité avec un soin extrême : la dissonance, le désaccord avec la tonalité générale.

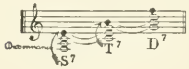
Toute l'évolution de la phonesthétique jusqu'au Choral *est un effort constant pour arriver à éliminer de la Tonalité tous les éléments étrangers*, troublants, désagrégateurs. A peine la Tonalité est-elle clairement définie et solidement fixée que déjà elle s'altère, mais *sciemment* cette fois, avec prudence et sans se détruire. La Tonalité se dégage du chaos des dissonances pour multiplier sa puissance dans la solitude ; puis, une fois en possession de cette puissance, elle en réintègre quelques-unes, les moins menaçantes, peu à peu, avec circonspection.

Examinons donc comment elle s'en accommoda.

L'habitude de savoir reconnaître, sous les altérations, les fonctions tonales habituelles, amena à supporter des superpositions de degrés relatifs qui rappelaient des groupements naturels. Si, par exemple, l'accord du septième degré *si* (♭) *ré fa* (♯), relatif du cinquième degré *sol si ré*, se superpose à ce dernier grâce à la tierce devenue commune *si ré*, il en naît un ensemble *sol si ré fa*, qui se trouve approximativement coïncider avec les sons 1, 3, 5, 7 de la série harmonique de *sol*. La compréhension de l'altération chromatique permet ici de ne plus chercher les groupes naturels *si ré fa*♯ ou *si*♭ *ré fa* mais d'admettre l'abandon du ♯ et du ♭, ce qui fait rentrer le groupe *sol si ré fa* dans un même «plan de conscience», puisque ses éléments paraissent puisés dans une seule et même série harmonique[1]. Par

[1] Cf. page 40.

analogie avec ce mécanisme rudimentaire, la combinaison de l'accord *do mi sol* avec son relatif *mi sol si* donnera l'ensemble *do mi sol si*, où le *si* est l'altération chromatique du *si♭*, son 7 de la série harmonique de *do*. De même, par la combinaison des accords relatifs *fa la do* et *la do mi*, nous obtenons l'ensemble *fa la do mi*, où c'est *mi* qui devient l'altération chromatique de *mi♭*, son 7 de *fa*. Nous obtenons ainsi trois accords fondamentaux «de septième» (*Fx. 208*), tels que les employait Monteverde, dont deux sont nettement dissonants (S et T) et dont le troisième (D) l'est moins, grâce à sa coïncidence plus exacte[1] avec les données physiologiques du timbre.

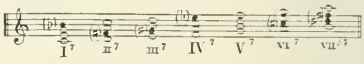


Ex. 208.

L'accord de septième.

C'est pourquoi ce dernier accord, «l'accord de septième de Dominante», sera instinctivement pris comme modèle, et paraîtra toujours plus euphonique que ses deux compagnons.

Maintenant, intercalons entre ces trois degrés primaires les quatre degrés secondaires comme nous l'avons fait ailleurs pour les accords sans septième; nous obtenons sept accords de septième qui, originairement, seraient tous conformes à celui de D, mais qui, par l'abandon de leurs accidents naturels propres — en faveur de la tonalité générale, — ont perdu soit un dièze, soit un bémol (*Ex. 209*):



Ex. 209.

Sauf le cinquième degré (toujours intact, point unique où les quatre gammes majeures superposées de *Do*, de *Mi*, de *Sol* et de *Si♭* présentes dans cet exemple coïncident sans altération avec le groupe naturel des sons 1, 3, 5, 7), tous les autres degrés portent atteinte au rapport naturel et quasi tritonique des sons 5 et 7. — formant approximativement une quinte diminuée (mais plus douce que celle que nous employons, puisque le son 7 est légèrement plus bas dans la nature que sur notre piano, et en relation arithmétique bien plus simple avec les autres notes de l'accord).

C'est cette atteinte qui transforme, dans le premier accord, l'intervalle *mi si♭* en *mi si♮* (nous y reconnaissons le troisième degré), dans le deuxième accord l'intervalle *fa♯ do* en *fa♮ do* (nous y reconnaissons le quatrième degré) et ainsi de suite, et qui va rendre plus dissonants encore tous les accords de septième *autres* que celui de Dominante.

Est-ce à dire que ce dernier, *sol si ré fa*, ne soit pas dissonant? La réponse est ambigüe, car, selon le point de vue, on peut répondre oui ou non.

Pour une oreille très experte, cet accord, ou tout autre exactement semblable, peut devenir consonant. C'est ainsi que, dans les orgues modernes, certains constructeurs (Cavaillé-Coll, de Paris), l'ont employé dans leurs jeux de mixture pour renforcer l'éclat des fondamentales.

[1] N'oublions pas la complaisance de l'oreille qui, loin d'exiger une perfection absolue dans la justesse, tolère à tout instant des écarts *bien supérieurs* à celui du son 7 par rapport à la septième mineure; (par exemple dans le quatuor vocal ou instrumental, dans l'harmonie de l'orchestre lorsque la température désaccorde les bois, etc.)

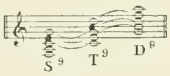
Mais pour l'oreille dont l'effort est entièrement consommé par l'analyse de l'accord des sons 1, 3, 5, par exemple *sol si ré*, le *fa* devient un sujet de trouble à cause de son manque de rapport direct avec le *si*♮. Il y a alors dissonance, et c'est ce point d'ouïe, qui fut général aux XVIIe et XVIIIe siècles, auquel nous nous arrêterons pour le moment.

Disons donc des sept accords de septième du mode populaire majeur, — pour les modes mineurs ce serait plus compliqué, — que le cinquième degré est dissonant malgré sa conformation la plus naturelle possible, et que les six autres le sont davantage encore puisqu'ils dénaturent le rapport des sons 5 et 7 pour pouvoir entrer dans la Tonalité. Aussi, n'est-ce que par une éducation bien dirigée de l'oreille qu'on peut amener tous les auditeurs non exceptionnellement doués, à trouver du charme — de l'utilité tonale faudrait-il dire — à ces accords.

L'accord de neuvième.

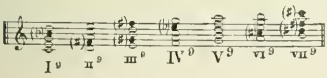
Passons maintenant aux accords de neuvième, employés eux aussi par Monteverde.

En superposant, par exemple, les accords relatifs *sol si ré fa* et *si ré fa la*, qui ont *si ré fa* communs, on obtient l'ensemble *sol si ré fa la*, qui se trouve approximativement coïncider avec les sons 1, 3, 5, 7, 9 de la série harmonique de *sol*. En procédant par analogie pour la T et la S, on obtient trois accords de neuvième (*Ex. 210*) dont les deux premiers, S et T, se trouvent dissonants pour la même raison que tout à l'heure, et dont le troisième, «accord de neuvième de Dominante», paraît plus consonant, puisque physiologiquement (à part la très légère modification du son 7, *fa*♮), il correspond aux données du timbre.



Ex. 210.

Si nous intercalons les degrés secondaires en leur faisant subir une fois de plus les mutilations qui les rendent compatibles avec la Tonalité générale, nous obtenons une série de sept accords (*Ex. 211*).



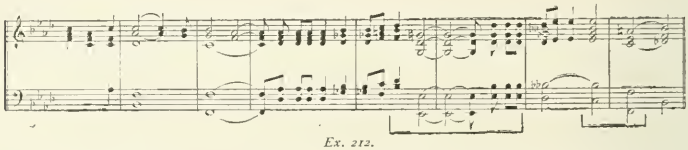
Ex. 211.

L'accord de Dominante est de nouveau le seul qui n'ait pas souffert, pour la bonne raison qu'il est le point où les cinq gammes majeures superposées de *Do*, *Mi*, *Sol*, *Si*♭ et *Ré* coïncident sans altérations avec le groupe naturel 1, 3, 5, 7, 9 ; tous les autres comportent, comme plus haut, les dissonances tritoniques des couples de sons 5 et 7, et, sur les troisième et septième degrés, celles des couples des sons 1 et 9, où la neuvième devient mineure et fortement dissonante.

Il va sans dire que l'audition de ces accords irrite fortement l'attention, et qu'il faut une supériorité de vues harmoniques manifeste pour en faire le tour et les apprécier comme Monteverde et J.-S. Bach osèrent le faire. Ce qui peut si facilement dérouter l'auditeur non averti dans cet accord de cinq notes, c'est le penchant qui pousse à ramener cet ensemble complexe à deux accords parfaits. (Par exemple *do mi sol si ré* paraîtra l'addition de *do mi sol* + *sol si ré*.) On se trouve ainsi devant cet accord comme devant un organum d'Hucbald renforcé de ses premières

harmoniques : la fondamentale *sol* lutte avec celle de *do* à armes égales, puisqu'elle a, de même que son adversaire, sa quinte et sa tierce pour s'affirmer comme fondamentale.

Voici un fragment de Monteverde qui nous permettra d'apprécier l'emploi qu'il sut faire de ces accords (*Ex. 212*). (Voir en outre les deux exemples 199 et 200 donnés en page 183.)



Ex. 212.

Dans les mesures 2 et 3, nous sommes déjà dans l'accord de neuvième que Wagner met à la deuxième mesure du troisième acte de *Tristan* (ces deux mesures sont même l'exact renversement du passage). Dans la cinquième mesure de l'exemple, la succession des deux derniers accords donne, en se combinant, une sonorité de neuvième que ne renierait pas Debussy ; de même la fin de la septième mesure combinée avec le commencement de la huitième ; il suffit de jouer ces couples d'accords au piano en tenant la pédale pour en être persuadé.

Ces accords sont un fouillis magnifique des réactions les plus diverses. Le majeur et le mineur s'y enchevêtrent si étroitement que l'effet en est singulièrement riche, complexe, presque déroutant :

Un simple accord de neuvième de Dominante *sol si ré fa la* pourrait, par exemple, nous révéler : 1°) l'idée du majeur lié à la D ; 2°) celle du mineur lié au septième degré *si ré fa la* ; 3°) celle du majeur de *sol si ré*, plus celle du mineur-diminué de *si ré fa*, plus celle du mineur de *ré fa la* ; 4°) celle de la prépondérance du majeur de *sol si* sur le mineur de *si ré* (ou vice versa), plus celle de la prépondérance tonale de la quinte juste *sol ré* sur la diminuée *si fa* (ou vice-versa), affirmant plus ou moins V ou VII, et ainsi de suite.

Quelques considérations sur l'attraction.

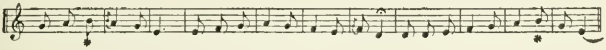
Mais trève d'investigations qui rentrent plutôt dans l'analyse esthétique, et venons-en au point capital de l'étude de la dissonance, à cette fameuse théorie de la *résolution*, à cette prétendue attraction que les musiciens voient dans les sensibles, les septièmes et les neuvièmes, et qui, depuis qu'on essaie d'en asseoir le mécanisme sur des bases scientifiques, semble avoir échappé aux étreintes des plus sagaces.

L'attraction est un être protéique, dont on peut peut-être surprendre le secret sous une formule qui, à première vue, ne semble pas être la véritable.

Les Grecs, on s'en souvient, sentaient dans leurs tétracordes katohémitonaux l'attraction du *fa* pour le *mi* et du *do* pour le *si* (page 87), attraction que nous avons tenté d'expliquer en nous plaçant à un point de vue purement monodique. Le

moment nous semble venu de voir comment l'établissement de l'harmonie tonale devait puissamment renforcer ce désir d'entendre les « sensibles » se résoudre sur leur Tonique, en descendant d'un demi-ton dans le tétracorde katohémitonal, et en montant d'un demi-ton dans l'anohémitonal.

On pourrait tout d'abord considérer cette attraction comme un préjugé mélodique, car beaucoup de mélodies modernes ne semblent pas y satisfaire (*Ex. 213*).

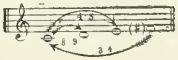


Ex. 213.

Mais en y regardant de plus près, on constate que la sensible *si* de cet exemple ne se dispense de monter à la Tonique *do* que parce que la tonalité *Do* est assez nettement exprimée par les notes mélodiques *mi* et *sol* (expression abrégée de I. *do mi sol*, ou, si l'on préfère, de III, *mi sol si*, substitut de I).

Examinons donc le rôle que joue le sentiment de l'unité tonale dans le point d'ouïe moderne de l'attraction :

1° Lorsque nous nous imaginons, dans le tétracorde *do ré mi fa*, que le *mi* doit tendre au *fa*, c'est, on s'en souvient, quand nous sentons inconsciemment que le demi-ton présent est dû à la modification que notre sens acoustique impose au *fa*♯, qui, tout en étant son 5 de *ré* et son 9 de *mi*, se trouve directement dissonant avec *do*[1] (page 52) (*Ex. 214*).



Ex. 214.

D'une part, une triple parenté entre *do ré mi*, — et qui fait pencher la balance tonale dans le sens des quintes ascendantes *do* (*sol*) *ré* (*la*) *mi*, c'est-à-dire dans le sens de la Dominante, dont la fonction tonale deviendrait même tonique si le *si* et le *fa*♯ suivants renforçaient le ton de *Sol*. Il y a donc déséquilibre dans le système S-T-D. C'est alors que le désir d'éviter le bouleversement du système fait tendre plus fort au *fa*♮, image résumée de la S en souffrance. C'est donc une cause d'ordre tonal imaginativement « mécanique » ou « dynamique » qui serait le levier de notre tendance de voir le *mi* suivi du *fa*.

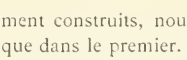
Dans le même tétracorde en sens inverse, *fa mi ré do*, si c'est *fa* qui tend à *mi*, c'est qu'ici la S, *fa*, accapare l'attention et menace maintenant de l'emporter sur la D dans le système S-T-D. La venue du *mi*, qui s'accompagne tacitement du *si*♮, comme tout à l'heure nous donne à entendre la notion de la Tonique (*do mi sol*) de même que celle de la Dominante (*mi sol si* ; III = V). Cette attraction du *fa* pour le *mi* est donc le moyen le plus radical de dissiper le malentendu naissant et de remettre sur pied le système tonal en passe de basculer.

Qu'on applique maintenant cette analyse, en la renversant, au tétracorde katohémitonal.

Ex. 215.

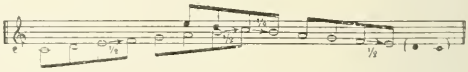
[1] Le *fa*♯, tierce de *ré*, accentue l'idée de D de *sol* (*Ex. 215*), dont *do* et *mi* forment la S ; système tonal incomplet (S....D). Avec *fa*♮, S de *do*, *ré* est fonction de D, système complètement en équilibre (S → T ← D)

Dans la série suivante (*Ex. 216*), il y aura rupture d'équilibre due à la prépondérance du groupe *la sol fa* (série *la* (*ré*) *do* (*sol*) *fa* (*si♭*) qui nous entraîne trop dans le sens des S), et appel du *mi* (*si♮*) qui représente la Dominante du système. Dans la série montante du même tétracorde ce serait l'inverse.



Ex. 216.

La gamme étant formée de deux tétracordes identiquement construits, nous retrouvons dans le second exactement les mêmes éléments que dans le premier. Dans la série naturelle du mode populaire, nous trouverons dans l'étendue d'une octave quatre désirs d'attraction, deux en montant, d'après le principe anohémitonal, et deux en descendant, d'après le principe katohémitonal (*Ex. 217*).



Ex. 217.

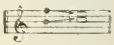
Cette attraction est donc tout d'abord facultative et dépend d'une intuition de l'équilibre tonal.

2° Attraction qui ne serait peut-être jamais devenue pour nous une habitude traditionnelle si l'accord de septième n'était un jour apparu dans la sphère tonale. Mais dès l'avènement de ce dernier tout contribue à la renforcer, à cause de la présence désormais inévitable du triton *fa si* ou de son renversement *si fa*, de ce monstre qui répand la terreur au moyen-âge, et qu'Orlando di Lasso et Palestrina voilent encore par un *si♭*. Dans l'accord *sol si ré fa*, on sent une bifurcation de l'harmonie qui fait désirer une solution synthétique (*Ex. 218*).

Ex. 218.

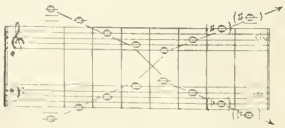
Dans l'accord *sol si ré fa*, il y a en germe une double attraction à laquelle un esprit entraîné par des tendances acquises peut avoir de la peine à résister[1]. Nous y retrouvons le *si* qui tend à *do* et le *fa* qui tend à *mi*, comme dans les tétracordes anohémitonal et katohémitonal. C'est le fameux triton, point de désagrégation tonal, puisqu'il suggère à la fois la D (dont *si* est la tierce), et la S (dont *fa* est la prime).

C'est parce que ces deux fonctions S et D, *lorsqu'elles sont livrées à elles-mêmes* ne sont rien dans la musique, que l'image de la T, copule indispensable à leur réunion sympathique, devient si impérieuse (*Ex. 219*).



Ex. 219.

Pour bien nous rendre compte de la nature de cet antagonisme et de la résolution qu'il suggère, supposons une double série de sons, tous reliés par leur quinte — selon la manière décrite au chapitre suivant — et disposés en sens contraire, en partant de l'accord de Tonique *do mi* (*Ex. 220*).



Ex. 220.

[1] Un ami de J.-S. Bach, invité à déjeuner chez le grand cantor, interrompit une improvisation au clavecin sur cet accord de septième de Dominante, pour se rendre aux désirs de la maîtresse de céans. Sourde agitation de Bach qui, préoccupé, mange sa soupe tout de travers. Soudain,

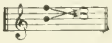
Jusqu'au croisement des deux lignes sur l'intervalle *do mi* pareil à celui du départ, il n'y a que des notes appartenant clairement au ton de *Do*. Ce point dépassé, nous sentons que le *si*♮ tire du côté de *fa*♯ (caractéristique de *ton* de *Sol :* D), pendant que *fa* tire du côté de *si*♭ (caractéristique du *ton* de *Fa :* S). Nous arrivons ici hors des limites de l'unité tonale, et sentons devant nous l'espace libre et horrible de la biphonie, de la dissonance irréductible *et croissant à l'infini*. Le triton.

C'est alors que, par un geste de recul protecteur, sentant la voie périlleuse nous cherchons à revenir sur nos pas pour abriter notre jugement esthétique derrière les barrières de la Tonalité.

Le groupe *do mi*, (*Ex. 220*, mesure 5) symbole par excellence de la Tonique, s'offre alors pour effacer ce que le groupe *si fa* (mesure 6) avait de troublant.

Mais cela ne se passe pas exactement comme on pourrait s'y attendre.

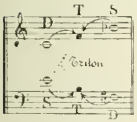
Dans l'harmonie *si fa* se résolvant sur *do mi*, ce n'est pas *si* qui monte à *do* et *fa* qui descend à *mi* ; étant donné que c'est par la quinte que les notes sont le plus parentes entre elles — on se souvient de l'étoile qui nous illustra la gamme (page 27) — il se trouve que, théoriquement, c'est au *mi* que monte le *si*, pendant que *fa* descend à sa propre quinte *do* (*Ex. 221*).



Ex. 221.

C'est pour ne pas comprendre nettement que le *mi*, en apparence tierce de *do*, est ici une *véritable fondamentale* indépendante, que tant de théoriciens tournent autour de l'attraction sans en saisir la véritable raison, celle du moindre effort psychologique, reposant sur le rapport le plus simple, 2 : 3 (ou son renversement de quarte, 3 : 4).

Ce point capital va nous ouvrir toutes grandes les portes du mystère attractif.



Ex. 222.

Soit le triton *si fa*, considéré comme formé de deux Toniques flanquées chacune de leur S et D (*Ex. 222*).

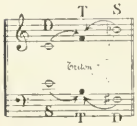
Ne voyons-nous pas que dans ce mouvement de fuite vers le groupe *do mi*, il s'agit de la T *si*, qui va à sa S (*mi*) pour enrayer les suggestions de sa D (*fa*♯), contraires au sentiment tonal *Do*, pendant que la T *fa* va, symétriquement, à sa D pour enrayer les suggestions de sa S (*si*♭) ? Et ces suggestions ne sont-elles pas justement à craindre parce que la S *si*♭ s'accorderait aussi mal avec la S *mi* (triton), que la D *fa*♯ avec la D *do* (triton) ?

On voit à quel point la situation est tendue pour la conscience, et comment cette dernière est trop heureuse de saisir le groupe *do mi* qui lui est offert, sans trop discuter si c'est l'expression même de la T (*Do mi*) ou seulement son apparence (*Do* + *Mi*).

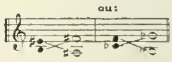
Il arrive ainsi que toute note formant triton avec une autre tend à se résoudre sur une note qui soit avec elle-même en parenté de quinte (ou son renversement,

n'y tenant plus, il se lève brusquement, bondit au clavecin, y broie un formidable accord de Tonique, puis revient, doux comme un agneau, achever son potage. Cette septième rentrée le suffoquait

de quarte, selon la direction des voix), et n'équivoquant pas avec son sosie fonctionnel D ou S de l'autre système. Dans l'exemple précédent, on peut ainsi retourner tout le raisonnement ; le résultat sera identique (*Ex. 223*); la résolution se fera sur les notes *fa*♯ et *si*♭ qui, exprimées enharmoniquement pour être ramenées à l'apparence d'un seul ton (c'est ici qu'on voit bien l'indépendance des deux notes qui forment la tierce-résolution), donneraient soit *fa*♯ *la*♯, soit *sol*♭ *si*♭. Le tout serait à comprendre dans le ton de *fa*♯ (ou *sol*♭) (*Ex. 224*).

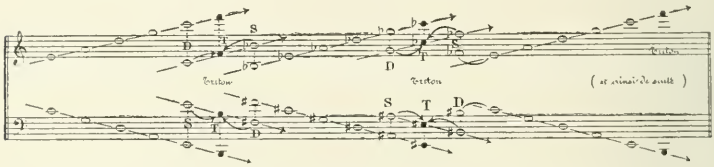


Ex. 223.



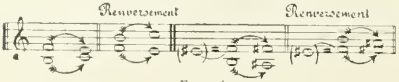
Ex. 224.

La formule suivante permettra de saisir l'ensemble de ce mécanisme à la fois si compliqué et si simple en sa parfaite symétrie (*Ex. 225*) :



Ex. 225.

Pour ces raisons, tout triton a pratiquement quatre résolutions possibles, celle sur les notes en apparence (spéculant sur l'enharmonie) situées un demi-ton au-dessous ou un demi-ton au-dessus des deux notes du triton, et le renversement de ces deux marches (*Ex. 226*) [1].



Ex. 226.

Dans ces quatre cas, l'écriture peut oui ou non renseigner sur la tonalité qui se forme, d'après le choix de la résolution.

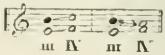
Ramenées aux principes fondamentaux de la formule tonale exprimée par les sept degrés, les lois de cette attraction en partie double peuvent s'exprimer par la disposition suivante où le deuxième degré étant pris comme séparation des degrés primaires et secondaires ordonnés en série de quintes, nous voyons les sauts IV → I et VII → III se faire équilibre symétriquement (*Ex. 227*).

Ex. 227.

Exprimée graphiquement, cette même formule montre encore plus

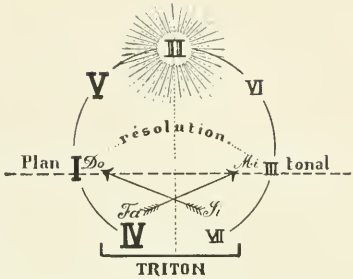
[1] La théorie de l'harmonie moderne, qui adopte uniquement le point de vue de la monotonalité, a érigé en règle absolue l'attraction de la sensible *si* par la tonique *do*. Cependant il se présente des cas où cette marche mélodique semble contredite par l'expérience.

Si, par exemple, le troisième degré est suivi du quatrième, la sensible *si* doit descendre d'un degré pour éviter les quintes parallèles (*Ex. 228*).



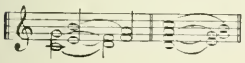
Ex. 228.

clairement l'effort symétrique fait par la dissonance pour rentrer sur le terrain de la consonance :



Le mécanisme de cette symétrie une fois exposé, toute la théorie des résolutions n'est plus qu'un jeu, qu'il s'agisse des sensibles, des septièmes ou des neuvièmes ; car, par effet des superpositions d'accords parfaits qui engendrent ces divers accords, on se trouve, comme nous l'avons montré, partout en présence de tritons rectifiés (toujours la relation des sons 5 et 7), mais qui continuent à vivre avec leurs tendances primitives. C'est ainsi que dans l'accord de septième *do mi sol si*♮, l'accord *mi sol si* recèle le triton sous entendu *mi si*♭, qui va tendre à *fa la*; l'accord *ré fa la do* recèle le triton sous-entendu *fa*♯ *do* qui tend à *sol si* ; et ainsi de suite.

On peut même ajouter qu'en vertu de l'interprétation symétrique katohémitonale — toujours possible, — on arrive à pouvoir considérer l'accord *do mi sol si* comme recélant le triton *do*♯ *sol* qui tend à *ré fa*♯, et l'accord *ré fa la do* le triton *ré*♯ *la* qui tend à *mi sol*, etc. Il y a donc double résolution possible (*Ex. 229*) en n'oubliant pas que la conduite diatonique des voix n'est qu'une apparence extérieure commode pour l'exécution vocale, mais que la réalité psychologique est *dans les rapports de quinte ou de quarte* modifiés selon les exigences tonales (*Ex. 230*).

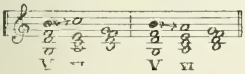

etc.

Ex. 229.

Ex. 230.

C'est ainsi que la résolution des accords de neuvième sera une

Si le cinquième degré est suivi du sixième (ou ses relatifs), on admet que la sensible *si* peut monter à *do* ou descendre à *la* « ad libitum » (*Ex. 231*).



Ex. 231.

Y a-t-il dans ces deux cas contradiction avec la règle générale ?

1° Quand le troisième degré (*mi sol si*) est suivi du quatrième (*fa la do*), la basse *mi* qui monte à *fa* n'est autre chose que la sensible de *fa*. Notre habitude harmonique étant de toujours considérer avant tout les basses fondamentales, le ton de *fa* s'impose avec une force spéciale, ce qui permet de ne plus considérer le *si* que comme un pseudo *si*♭, septième de dominante du ton de *fa*, et légitimant précisément la chute de *si* sur *la* (*Ex. 232*).

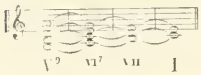
Ex. 232.

2° Le sixième degré (*la do mi*) peut être compris soit comme relatif de I (*do mi sol*), soit comme propre tonique du ton de *La* mineur (de même armure que *Do* majeur). Quand *si* monte au *do* du sixième degré, c'est que ce dernier symbolise le ton de *Do*; quand *si* descend au *la*, c'est que l'image du ton de *La* l'emporte : le *si* cède alors ses droits de sensible au *sol* de la basse, qui devient momentanément un pseudo *sol*♯ (*Ex. 233*).

Ex. 233.

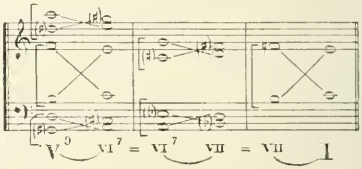
Il s'agit donc non pas d'exceptions à la règle générale, mais d'un déplacement momentané de l'équilibre tonal.

triple résolution de tritons masqués, et que l'apparente résolution (*Ex. 234*) cache cette compliquée réalité (*Ex. 235*) où chaque quinte est un triton, déformé à l'usage de la Tonalité, mais qui n'en garde pas moins ses exigences habituelles.

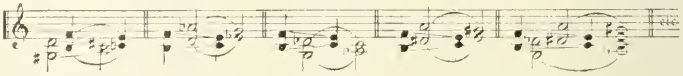


Ex. 234.

La musique dissonante moderne, au sonoris si pittoresque, est légitimée précisément par la juxtaposition de tritons suivis de leur résolution. Plus la coïncidence des groupes ainsi obtenus avec les formes tonales sera réelle, et plus on sera tenté de les utiliser malgré leur origine parfaitement hétéroclite. En ne prenant pour exemple que le triton *si fa* auquel on ajoute d'autres tritons, on verra que le sens tonal trouve tout seul comment il faut rectifier les non-coïncidences (*Ex. 236*).



Ex. 235.



Ex. 236.

Dans l'exemple 1 on choisira *ad lib. do* ou *do*♯.
Dans l'exemple 2 » » » *mi*♮ ou *mi*♭.
Les autres sont suffisamment conformes à des groupes présents dans les divers modes mineurs pour être acceptables, et il suffit d'en modifier l'orthographe pour croire à leur entière validité.

* * *

Nous venons de voir comment tout accord de septième contient, théoriquement, un triton (sons 5 et 7), lorsqu'on le considère dans le sens ascendant (par exemple *sol si ré fa*).

En admettant le point de vue de sa formation psychologique symétrique, on obtient l'accord descendant *fa*♯ *ré si sol*♯, où le triton se trouve entre *sol*♯ et *ré*.

Donc, quelle que soit la manière de concevoir une septième, cette dernière entraînera *toujours* l'image d'un triton, réel ou transformé, selon le principe de notre exemple 235. La septième *sol fa* évoquera ainsi soit un *si*, en dissonance de triton avec *fa*, soit un *ré* en dissonance de triton avec *sol*(♯). Pour la même raison, la septième *do si* par exemple, évoquera un *mi dissonant* avec le *si* malgré les apparences, puisqu'il s'agit ici d'un *si*♭ modifié (cf. ex. 232), et ainsi de suite.

Parler de la résolution d'une septième et de son attraction invariablement descendante, c'est donc parler de celle qu'entraîne la voix supérieure du triton.

Cette assimilation est parfaitement légitime, et la preuve, c'est que toute septième offre exactement les mêmes causes de trouble tonal que le triton.

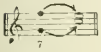
Oyez plutôt :

Lorsque *si* et *fa* sonnent ensemble, le *si* éveille l'image de la D dont elle est la tierce ; et *fa*, celle de la S elle-même.

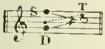
Ex. 237.

Or, la septième renforce encore ce conflit (*Ex. 237.*)

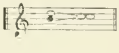
La liaison que le gymel a formé entre les notes tierces l'une de l'autre, nous amène à nous figurer si facilement la prime d'une tierce ou la tierce d'une prime que notre sens tonal fonctionne aussi bien si nous entendons l'une ou l'autre de ces notes. Dans la résolution *Ex. 238*, par exemple, où, en vertu du rapport des quintes, les deux notes dissonantes vont à *do*, le *mi* ne se trouve là que par habitude : *il est la survivance du saut sous-entendu si-mi*, résolution du triton *si fa* sur *mi do* (*Ex. 239*). Réciproquement, la résolution (*Ex. 240*) où nous voyons la sensible *si* paraître monter d'un demi-ton à *do*, n'est que la conséquence de la liaison de ce *do* avec sa tierce *mi*, seule en cause pour s'apparenter au *si*, pendant que le *ré* lui-même ne descend ici à *do* que parce qu'il est tierce inférieure de *fa* (ou encore parce que sa propre marche par parenté de quinte le conduirait sur *la* dont la tierce supérieure *do* est alors l'évocatrice).



Ex. 238.



Ex. 239


Ex. 240.

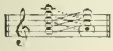
Ex. 241.

Ce qui vient d'être dit pour la septième reste encore vrai pour la neuvième.

Ex. 242.

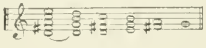
Dans l'intervalle *Ex. 241* il y a la septième *sol fa* + la septième *si la* (*Ex. 242*) dont chacune suit ses propres attractions, toujours d'après les suggestions tritoniques que nous venons de décrire (*Ex. 243*).

Ex. 243.


Ex. 244.

Ainsi, la résolution d'une neuvième est, théoriquement, celle d'une septième (ici *la sol*). Si maintenant nous voyons dans la pratique la résolution suivante devenir possible (*Ex. 244*), c'est que le *sol* de la basse, interprété comme le *sol*♯ du triton *sol*♯ *ré*, n'a pas besoin d'être attiré sur *la*, puisque ce *la* est représenté par sa tierce supérieure *do*, qui est en même temps la résolution parfaite (parenté de quinte) du *sol*♮ réel de la basse.

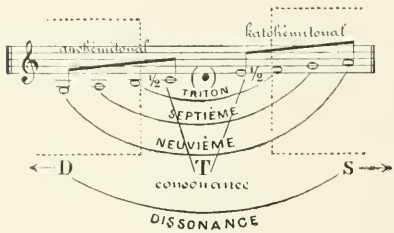
Il nous suffira d'ajouter que ce qui est vrai pour l'accord de septième (et de neuvième) de *Dominante*, reste rigoureusement vrai pour ceux des six *autres* degrés de la gamme, où toutes ces attractions tritoniques déformées par la Tonalité continuent de vivre d'une vie latente et que l'emploi du chromatisme revivifie à chaque instant. L'exemple que voici (*Ex. 245*) nous montre une


Ex. 245.

partie du détail des réactions tritoniques qui, dans le cas donné, a agi plus distinctement sur l'imagination, et a reçu un commencement de réalisation pratique (*Ex. 246*).

Ex. 246.

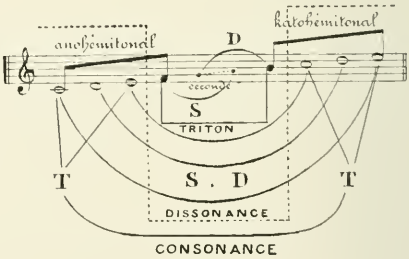
C'est donc la double possibilité psychologique du tétracorde anohémitonal et katohémitonal qui se trouve à la base de ce constant désir de symétrie tonale, origine de cette apparente attraction par demi-tons mélodiques; et pour une tonalité donnée, c'est le deuxième degré qui forme le pivot central de cette comptabilité en partie double (voir figures des pages 196 et 197), effet de l'assymétrie des sept degrés de la gamme[1] (*Ex. 247*).



Ex. 247.

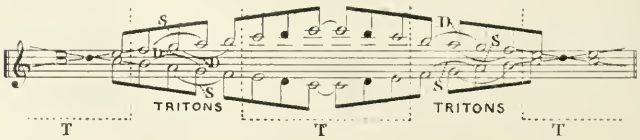
Il suffit de recréer en pensée la même disposition sur chaque degré de la gamme selon les données spontanées qui précèdent l'abandon des dièzes et bémols au profit de la Tonalité générale pour assister aux mêmes réactions psychiques.

Nous verrons plus loin, à propos de J.-S. Bach, comment le « tempérament » des quintes devait rendre encore plus aisés ces prodigieux mélanges phonesthétiques en permettant des coïncidences illimitées entre les diverses acceptions des déformations de tierces et de quintes dans l'ensemble de la Tonalité.



Ex. 248.

[1] En répétant cet exemple avec les deux autres tétracordes de la gamme (*Ex. 248*), on voit comment la fusion devient complète entre les sons *do ré mi* et comment c'est la note en dehors du triacorde qui est bien l'occasion de la dissonance. C'est en vertu de ce parquage des T, D et S dans les diverses fractions des tétracordes que nous éprouvons cette triple phase de consonance - dissonance - consonance dans l'audition de la gamme en sens contraire (*Ex. 249*), avec le *ré* comme axe symétrique. L'esprit, tranquille durant l'expression certaine de la Tonique, s'affole pendant le passage du mélange des D et S livrées à elles-mêmes.



Ex. 249.

V. L'ARMATURE CADENCIELLE.

L'esthétique intellectuelle et l'esthétique sentimentale.

En tout art deux esthétiques se pénètrent, qu'analytiquement on peut distinguer : l'esthétique *intellectuelle* et l'esthétique *sentimentale*. En réalité, elles sont inséparables et surgissent, confondues, du cerveau créateur. Mais le critique peut les dissocier en mettant d'un côté les moyens employés, tels que les mots, les sons, les couleurs ou les lignes ; et, de l'autre, la personnalité du créateur, exprimée par l'intermédiaire de ces moyens. Savoir les utiliser, toute la maîtrise est là; sans elle un génie n'enfanterait que le chaos, une superbe incohérence que nul ne comprendrait. La logique est un lien social; si chaque raison individuelle fonctionnait selon des lois à elle particulières, le monde serait un vaste asile d'aliénés étrangers l'un à l'autre. La logique de la raison est une nécessité sociale ; la logique sentimentale ne suffirait qu'à l'homme isolé, à l'homme naturel rêvé par Rousseau.

De ce conflit entre la logique rationnelle et la logique sentimentale, nous sommes tous victimes. Ceux qui y succombent sont les fous ; ceux qui vivotent dans une lutte constante mais tiède, sont les médiocres ; ceux qui exaltent les deux logiques à l'extrême et en même temps réussissent à les concilier, sont les génies.

La logique rationnelle supérieurement développée est aussi nécessaire à une œuvre d'art que la logique sentimentale fortement exaltée.

Nous avons fait ressortir dans un chapitre précédent toute l'importance de l'émotion dans la musique. C'est ici le moment de mettre en relief la nécessité absolue de ce second facteur, et cela d'autant plus qu'on croit aisément que pour faire de la bonne musique le sentiment suffit. Que diriez-vous d'un peintre inspiré mais ignare à coordonner les lignes ou à harmoniser les couleurs, et d'un poète sans syntaxe? Vous les traiteriez de déséquilibrés. Dans n'importe quel art, la logique est une *condition sine qua non* de l'œuvre humaine, c'est-à-dire de l'œuvre qui soit ou puisse être comprise par d'autres hommes.

Les lois cadencielles.

La logique rationnelle de la musique, *ce sont les lois cadencielles*. La «cadence» est à l'harmonie ce que la copule est à la logique des idées, l'affirmation d'un rapport.

Sans logique, pas «d'art» musical, comme sans copule pas de jugement.

Pour être compréhensible, l'harmonie doit obéir à la logique «cadencielle». Nous avons vu que la musique devient, à partir du XVIe siècle, le langage de l'âme. Tout langage doit avoir une syntaxe. Les lois cadencielles sont cette syntaxe. Sous peine de parler un idiome inconnu, le musicien doit en posséder à la perfection le mécanisme. Une musique en dehors de ces lois peut sans doute être «belle» par ses qualités expressives, son allure rythmique, dynamique, mais non pas «bonne». La cadence est la pierre de touche de la maîtrise : partout où elle manque, c'est du dilettantisme phonesthétique.

Les peintres de la Renaissance avaient dû, pour donner une logique aux plans de leurs personnages et de leurs paysages, créer les lois de la perspective linéaire et aérienne. Aussi longtemps que ces lois n'étaient que pressenties et mal comprises, les attitudes gauches, les fuites inexactes des murs, des plafonds et des terrains avaient entravé les progrès de l'art pictural. Il fallut un Paulo Ucello et un Léonard de Vinci pour poser les bases d'un art plus parfait, obéissant à la logique des lignes.

En musique, cette logique, si nécessaire à la constitution du chef-d'œuvre, s'affirma dans la réunion ostensible des degrés *en parenté de quinte*.

Parenté déjà pressentie, du temps de Josquin et du Choral luthérien, dans les progressions esthétiques dont nous avons parlé. Mais elle n'y était que la résultante de l'aspiration à l'expression claire de la Tonalité.

A partir du XVIIe siècle, à la suite des innovations de Monteverde, de Schütz et de leurs émules, cette parenté par quintes, devenue une habitude de par l'usage des résolutions du triton, finit par si bien affirmer ses droits dans l'enchaînement harmonique qu'on apprécia toute série d'accords *d'autant plus que la parenté par quintes de l'un à l'autre était plus clairement exprimée*.

C'est à cette succession logique de deux fondamentales, dont l'une est quinte de l'autre, que l'on a donné le nom de *cadence*.

Désormais, il ne suffit plus que la musique ait un rythme intéressant, une mélodie au geste suggestif, des harmonies pittoresques et euphoniques; ceci ne concernera que la part émotive de l'art ; il faudra que tout l'appareil du sonoris s'appuie sur un canevas à l'épreuve de la désagrégation mentale, offrant partout la preuve d'une intervention intelligente et réfléchie.

La musique sera belle en raison de la logique qu'elle exprimera, comme

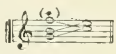
le tableau sera beau non seulement par son coloris, mais par la perfection de sa perspective.

C'est cette forme d'art que nous verrons fleurir au siècle de Louis XIV, et qui trouvera plus tard son apogée en Rameau, Hændel et J.-S. Bach. C'est cette forme encore, alliée à l'expression dynamique et rythmique, qui fera la grandeur éternelle de Gluck, Haydn, Mozart ou Beethoven.

* * *

La cadence parfaite.

On se souvient que la dissonance d'un triton (par exemple *si fa*) appelle une résolution sur une consonance (*do mi*) à cause des parentés de quinte *si-mi* et *do-fa*. Si ce triton fait partie de l'accord de septième *sol si ré fa*, la même résolution *do mi* peut s'imposer à nous, la basse *sol* se rendant à *do*, son parent harmonique 2 : 3 (ou 3 : 4) (*Ex. 250*).

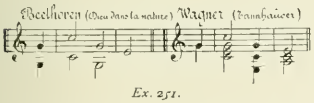


Ex. 250.

Ainsi, le septième degré *si*, absorbé par son relatif V, se rend à *mi*, pendant que le cinquième degré *sol* se rend à *do*. Cette combinaison qui, pour l'effet extérieur se confond avec l'accord de *sol* suivi de l'accord de *do*, revient donc à la succession V → I, soit une D suivie de sa T.

C'est là ce que nous appellerons une **cadence parfaite** [1].

Pourquoi l'oreille « musicale » tend-elle de plus en plus à entendre chaque accord (même parfait sans triton) comme D de l'accord suivant ? Pourquoi l'accord *sol si ré* appelle-t-il celui de *do*, l'accord *do mi sol* celui de *fa*, et ainsi de suite ? Pourquoi Beethoven ou Wagner, pour mieux préparer un accord de T initial, le font-ils précéder d'une D, même réduite à sa seule fondamentale ? (*Ex. 251*).



Ex. 251.

C'est parce que toute note fondamentale étant forcément accompagnée de ses harmoniques 1, 3, 5, 7, il y a, selon l'habitude tonale acquise, récidive inconsciente de la résolution du triton formée par les sons 5 et 7. Le *sol* initial de ces deux exemples étant accompagné des notes *si ré fa* qui contribuent à former son timbre, nous éprouvons de nouveau l'hésitation causée par l'antagonisme tonal de *sol* et de *fa*, et cédons au désir de voir apparaître la T *do* [2], seule capable de rendre la cohésion au système.

Si la fondamentale *sol* peut à elle seule produire cet effet, elle le produira d'autant plus que la tierce et la quinte, s'y ajoutant, renforceront sa signification tonale D, par le renforcement de la tierce *si*, sensible de *do*, qui éveille encore plus fortement l'image du triton *si fa*, et agit dans le sens de la résolution (*do mi*). C'est cette même attraction, pressentie nécessaire au maintien de l'unité tonale, qui rend si

[1] *Cadenza*, de *cadere*, tomber ; primitivement pris au sens de « chute, repos d'une D sur sa T » (*Ex. 252*).

Ex. 252.

[2] Nous verrons plus loin que cette note *do* devient, à son tour, théoriquement D du *fa* suivant à cause de ses propres harmoniques *mi* et *si*♭, et ainsi de suite.

difficile à chanter suffisamment bas la tierce majeure d'un accord parfait (les directeurs de chœurs en savent quelque chose); la nécessité de se prouver à soi-même qu'en chantant *sol si ré* (*fa*), on se situe par avance en *do*, ou qu'en chantant *do mi sol* (*si*♭) on se situe en *fa*, etc., fait que les muscles phonateurs se tendent déjà sous l'empire de l'image naissante et font invinciblement monter la tierce *si* ou *mi* vers leur tonique respective *do* ou *fa*.

On peut donc estimer que tout degré livré à lui-même a, par souci de coordination tonale, un intérêt primordial *à tendre vers celui qui forme avec lui une cadence parfaite*.

Si l'inverse peut se produire (par exemple l'accord de *do* appelant celui de *sol*, ou l'accord de *fa* appelant celui de *do*), c'est en vertu de l'association qui a déjà fortement réuni les accords de *sol* et de *do*, ou de *do* et de *fa*, et, de plus, en vertu de la grande habitude de la formule tonale complète ⌊I IV V I⌋ [1]. De devoir toujours partir de I pour revenir à V-I en passant par IV, on finit par simplifier et résumer la formule en ⌊I V I⌋, où V se trouve ainsi suivre le premier I. Nous verrons que ce principe de réduction à outrance de la formule tonale sera une des caractéristiques de Beethoven.

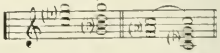
Cette cadence est le principe vital de toute la phonesthétique, et nous l'avons côtoyée cent fois à notre insu; elle est déjà présente dans le tétracorde, puisque dans la série *sol la si do*, par exemple, il y a l'accord *sol si* V qui tend à *do* I.

La cadence parfaite, « Dominante suivie de sa Tonique », est d'ordinaire considérée par les théoriciens comme importante seulement sur les degrés V et I du ton, en manière de conclusion parachevée de la phrase musicale. Nous verrons que ce point de vue est loin d'être complet, que la cadence parfaite est partout, et qu'il semble bien inutile d'en distinguer d'autres (demi-cadence, cadence suspensive, cadence tronquée, cadence rompue, etc.) que seule une partielle incompréhension de la fonction cadencielle a pu jusqu'ici faire prendre pour des manifestations spéciales et différenciées du phénomène.

La cadence plagale.

Un seul terme, la *cadence plagale*, doit nous arrêter un instant; non pas qu'il s'agisse ici d'autre chose que de la cadence parfaite, simplement renversée, mais parce que la confusion possible entre sa genèse et son acception actuelle impose une explication.

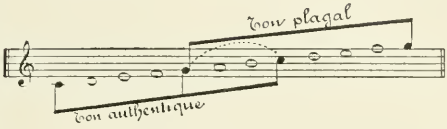
Tout tétracorde appartient à deux gammes. *Sol la si do* termine la gamme de *Do* et commence la gamme de *Sol*. Si donc le rapport *sol* et *do*, commencement et fin de ce tétracorde, est une cadence parfaite, il peut avoir une portée tonale différente suivant qu'on se situe en *Do* ou en *Sol*. En *Do*, ton « authentique » dans lequel *do* est Tonique, la cadence *sol* → *do* est dite parfaite ou authentique, parce qu'elle évoque la D et la T de cette gamme. En *Sol*, ton « plagal »



Ex. 253.

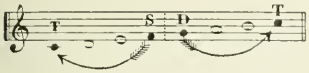
[1] La possibilité psychologique du mode mineur « symétrique du mode majeur » sanctionne de son côté cette association, moyennant la rectification de la tierce mineure (*Ex. 253*).

dans lequel *do* est, au point de vue grégorien, D, — et au point de vue populaire moderne, S, — la même cadence *do-sol* est plagale (*Ex. 254*).



Ex. 254.

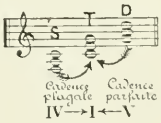
Si, au lieu de considérer la gamme de *sol* plagale (avec *fa*♮) nous la considérons comme une gamme populaire (avec *fa*♯), *do* en deviendra, sans contestation, la S. Nous dirons alors que la cadence plagale *do-sol* est par définition « une S suivie de sa T ». Transportons enfin cette cadence sur la gamme de *do* populaire, et nous verrons se dessiner les deux cadences plagale et parfaite, devenues antagonistes, visant toutes deux à la Tonique, mais partant l'une de la D et l'autre de la S (*Ex. 255*).



Cadence plagale. Cadence parfaite.

Ex. 255.

Ainsi, la définition pratique de ces deux aspects opposés du rapport cadenciel serait que la cadence parfaite *monte* de quatre degrés, et que la cadence plagale *descend* de quatre degrés ; ou encore que la première s'obtient par le saut d'une quinte de la D à la T, et la deuxième par le saut d'une quinte de la S à la T (*Ex. 256*).



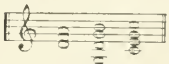
Ex. 256.

La série cadencielle.

Cette définition a un seul défaut ; c'est de limiter le nombre des cadences à une parfaite (ou authentique) et une plagale. Or, n'avons-nous pas assisté à la formation de la Tonalité, et considéré *chaque* degré comme la fondamentale d'un accord primaire (ou majeur) avant l'abandon de ses dièzes ou bémols ? N'avons-nous pas constaté la formation de la gamme entière au moyen de la série des quintes pythagoriciennes, où chaque note est D de la suivante ? C'est assez dire qu'il y a, dans un ton donné, *autant de cadences parfaites et plagales qu'il y a de parentés pythagoriciennes d'un degré à un autre.* Reprenons l'étoile à sept pointes qui nous a servi à illustrer la gamme, en supposant sur chaque degré un accord naturel majeur.

En suivant le sens indiqué par chacune des flèches de la figure, nous voyons partout se former une cadence parfaite dans le ton du dernier accord joué, indépendamment de sa fonction tonale qui, du reste, est ici indéterminée, puisque le gymel est toujours exclu de toute série de tierces majeures.

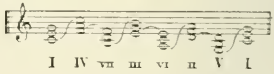
En sens inverse, nous voyons partout se former des cadences plagales également dans le ton du dernier accord joué, le premier joué étant invariablement la S de l'autre. Il y a donc six cadences parfaites et six cadences plagales possibles dans cette succession. Si, maintenant, nous la ramenons à la Tonalité unique de *Do* majeur en abandonnant tous les dièzes et bémols présents, nous voilons un peu les cadences qui s'appuient sur les degrés devenus mineurs, *mais sans les détruire*.



Ex. 257.

Ce voile illusoire, nous aurons à l'arracher plus d'une fois encore. C'est ainsi que la succession si fréquente (*Ex. 257*) n'est pas seulement formée de l'ostensible cadence parfaite V → I, où les deux degrés sont majeurs, mais aussi de la cadence parfaite II → V, où le *fa*♮ ne fait qu'atténuer la fonction D de l'accord de *ré* par rapport à sa propre tonique *sol*.

Par le même mécanisme l'accord de *la* (mineur) peut précéder celui de *ré* et en devenir la D ; celui de *mi* (mineur) précéder celui de *la*; celui de *si* (mineur et diminué) précéder celui de *mi* ; celui de *fa* précéder celui de *si* (cadence spécialement curieuse puisque la relation de *fa* à *si* est précisément un triton, obligatoire de par la formation tonale de *Do*) ; finalement, l'accord de *do* peut précéder celui de *fa* dont il est D.



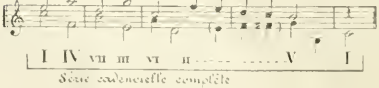
Ex. 258.

On obtient ainsi la **série cadencielle parfaite** complète (*Ex. 258*) dans laquelle chaque couple de degrés représente la survivance de la cadence D → T de l'un des tons authentiques grégoriens. I → IV serait la cadence parfaite lydienne, VII → III la phrygienne, III → VI l'éolienne, VI → II la dorienne, II → V la myxolydienne, pendant que V → I serait la ionienne, en même temps que celle par excellence du mode populaire.

Renversée de droite à gauche, cette même série donne l'ensemble des cadences plagales, dont chacune serait la survivance du couple D ← T (S → T au point de vue de la tonalité populaire) de l'un des tons plagaux grégoriens (I ← V hypoionien, V ← II hypomixolydien, II ← VI hypodorien, VI ← III hypoéolien, III ← VII hypophrygien, et finalement IV ← I hypolydien, en même temps cadence plagale par excellence du ton populaire ; le préfixe *hypo* indique ainsi que toute cadence plagale n'est que le renversement de sa cadence authentique correspondante).

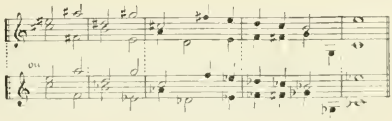
Cadences sur les degrés secondaires.

Il faut à la vérité une certaine éducation tonale pour arriver à ne plus faire de distinction entre les cadences dont les degrés sont secondaires et celles, plus typiques, où ils sont restés primaires. Si, par exemple, Beethoven trouve plaisir à écrire ce thème, — dans le Final de la *Sonate pathétique* — (*Ex. 259*), c'est qu'il se sent à l'aise dans la série cadencielle complète, passant sans hésitation du IVe au VIIe degré malgré le triton que les modes



Ex. 259.

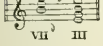
ecclésiastiques avaient soigneusement laissé de côté (cette cadence, en effet, ne se trouve pas dans notre analyse ci-dessus), et sentant très clairement qu'à force de persévérer dans sa série de quintes pythagoriciennes il finira par arriver à bon port, dans la conclusion définitive du ton populaire. Si le lecteur veut se représenter ce que ce thème de Beethoven devrait théoriquement exprimer, qu'il jette un coup d'œil sur l'exemple suivant (*Ex. 260*) ; il y verra à l'état idéal toutes les cadences parfaites que l'unité tonale a défigurées au profit de l'ensemble *Do* majeur.



Ex. 260.

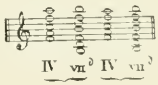
Jeu affectif des cadences.

Cette défiguration est du reste précieuse à plus d'un titre. Si la musique raffinée d'un Chopin ou d'un C. Franck nous paraît si finement nuancée, c'est bien souvent que l'emploi des cadences sur les degrés mineurs vient contraster avec celui, plus banal puisque plus habituel, des cadences sur les degrés primaires. C'est ainsi que le groupe III → VI, qui représenterait la cadence parfaite en *la* mineur sans la sensible *sol*♯, nous paraîtra spécialement placide ou mélancolique ; de même, VI → II, en *ré* mineur sans le *do*♯. La cadence VII → III paraîtra d'autant plus dépressive que le demi-ton du *fa* au *mi* (conséquence de la quinte diminuée du septième degré) nous suggère un geste d'où la vigueur s'est retirée (*Ex. 261*).

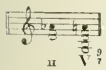


Ex. 261.

La tritonesque cadence IV → VII, que Weber emploie dans le *Freischütz* pour dépeindre les fantastiques squelettes de la chasse maudite (*Ex. 262*) nous offre un degré majeur suivi d'un mineur, passage brusque de l'épanouissement à la restriction kinesthésique — ici renforcée par la quinte diminuée et rendue bizarre par l'inattendu du *si*♮ en triton avec *fa* (au lieu du *si*♭ prévu). Enfin la cadence II → V, qui fait la force de Wagner après avoir fait celle de Weber et des romantiques de l'harmonie, se compose d'un degré mineur suivi d'un majeur. Lumière succédant à l'ombre. Pour renforcer encore ce contraste, si sympathique par le triomphe de la dynamogénie sur l'inhibition, Wagner assombrit souvent le deuxième degré par une quinte diminuée, tandis qu'il renforce l'éclat du cinquième degré par la septième et même la neuvième naturelles. C'est là un de ses effets favoris (*Ex. 263*).



Ex. 262.



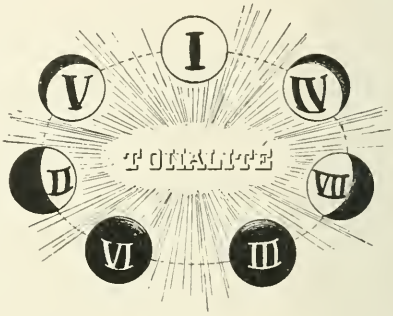
Ex. 263.

Quant aux cadences I → IV et V → I, leur auréole franchement majeure les fait toujours apparaître comme de glorieux personnages qui illuminent tout ce qu'ils touchent. A la vérité, la cadence V → I, qui tombe sur la Tonique, nous paraît encore plus affirmative que I → IV, qui s'en éloigne. Du jeu de tous ces contrastes affectifs naît un incroyable entrelac de nuances, qui dépendent du degré de contraste entre les éléments majeurs ou mineurs des cadences. D'autres associations peuvent encore en modifier le sens.

C'est ainsi que l'idée que II sert si souvent à précéder V, qui est majeur — et, de plus, précurseur attitré du I final — peut faire paraître ce II plein « d'excitation grandissante » malgré son sonoris mineur ; et ainsi de suite.

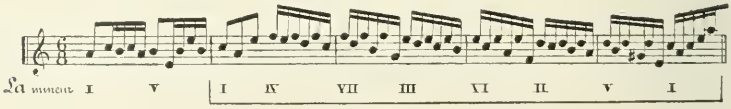
La figure suivante, indiquant le degré de clarté tonale que comporte théoriquement chacun des degrés du ton, nous montrera l'importance respective des diverses cadences au point de vue affectif.

La série cadencielle, charpente des chefs-d'œuvre.



Si nous supposons par hypothèse que les degrés relatifs ou substituts soient inconnus, il arriverait forcément que toute œuvre pourvue de sens cadenciel ne devrait comporter que l'éternelle succession figurée par les sphères ci-contre. La logique, qui demande partout des rapports de quinte, serait forcée de revenir constamment à I après en être partie, en passant, sans se lasser, par les degrés IV-VII-III-VI-II-V, et cela d'un bout à l'autre du morceau. En fait, il en est bien ainsi ; cette série se présente, en entier, partout chez les plus grands maîtres ; et tout ce qui semble n'en pas faire partie n'est dû qu'à des substitutions de ces mêmes degrés, comme nous le verrons plus loin. Tantôt cette série cadencielle parfaite (la cadence plagale, qui en est le contraire, est beaucoup moins usitée, les tons plagaux étant moins naturellement formés que les authentiques) se présente à nu, c'est-à-dire sans altérations (*Ex. 264*).

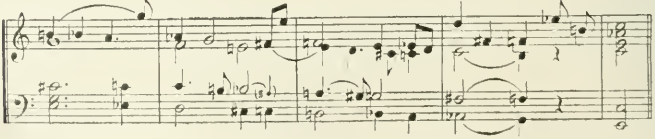
J.S. Bach.



Ex. 264.

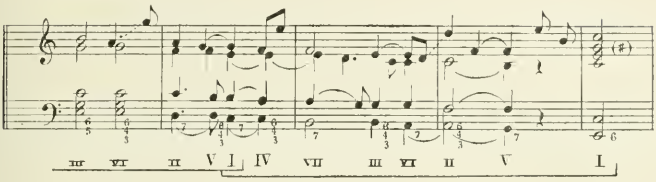
tantôt agrémentée de toutes les ressources du chromatisme (*Ex. 265*).

Wagner.



Ex. 265.

Si l'on sait faire abstraction des surcharges extra-tonales (*Ex. 266*),



Ex. 266.

on voit que la série cadencielle complète est la charpente de cette inspiration, en apparence si échevelée; Wagner, au milieu du flot passionnel qui l'emporte au cours de ce formidable deuxième acte du *Crépuscule*, a beau se livrer à des gestes désordonnés, accumuler d'habiles incohérences pour mieux exprimer tout le désarroi de l'âme brunhildienne ; dans la houle des émotions, la volonté cadencielle conduit la barque phonesthétique avec une sûreté parfaite, en évitant l'un après l'autre tous les écueils de la désagrégation tonale.

* * *

L'intuition de la série cadencielle ne fut pas, cela va sans dire, une soudaine conquête, puisqu'aujourd'hui encore il n'y a que les grands maîtres qui tendent, suivant les circonstances, à la réaliser tout entière, pendant que d'autres s'en tiennent aux fragments les plus facilement reconnaissables (surtout le début et la fin, (I → IV.... V → I) suffisants après tout pour bien affirmer la Tonalité.

La cadence aux XVe et XVIe siècles.

Préciser à quel moment la cadence parfaite (et son renversement plagal) est devenue une tendance accusée serait bien difficile, car rien ne prouve qu'à côté des indications données dans ce sens par l'attraction des sensibles et des septièmes, n'existât déjà le pressentiment que deux accords comme une D et sa T n'aient entre eux des affinités appelant impérieusement leur succession. La musique du « Choral » des XVe et XVIe siècles nous offre à ce sujet beaucoup d'exemples convaincants ; ce genre, qui aspire de plus en plus à l'expression des fonctions tonales, met sans cesse en présence les trois degrés primaires les plus clairement cadenciels. Dans la chanson que Josquin avait écrite pour son auguste ami Louis XII, doté par la nature de la seule note *ré*, il avait confié ce *ré* (la *vox regis*!) à la voix du milieu, pendant qu'une mélodie contrapuntique courait au-dessus et que Josquin lui-même faisait la basse en chantant alternativement *sol*, *ré*, *sol*. Le *ré* royal devenait ainsi tantôt prime du V, tantôt quinte du I, et le tout n'était qu'une alternance de la cadence plagale I → V et de la parfaite V → I.

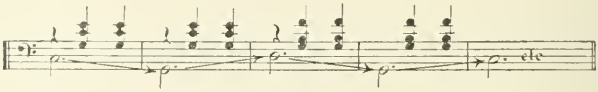
Mais si cette pratique quasi inconsciente des cadences s'était spontanément trouvée liée à l'emploi des fonctions tonales les plus évidentes, un fait nouveau

devait diriger l'attention sur elles. Ce fut l'importance nouvellement acquise par les basses.

Importance acquise par les basses.

Vers 1600, un contemporain de Monteverde, le moine Louis Viadana, eut l'idée d'employer les basses de l'orgue pour faciliter l'accompagnement des voix et remplir les vides créés par les pauses du chant. Cette basse ininterrompue, qui peu à peu se trouve surtout apte à renforcer les fonctions tonales primaires (puisque toutes les notes du ton peuvent être accompagnées par elles) devint la « basse continue » (*Basso continuo*) qui prit une si grande extension contrapuntique au XVIIe siècle.

Dans leurs pastorales, Guidotti, Galilée, Peri, Caccini avaient employé les basses de l'orchestre pour soutenir leur récitatif monodique ; Viadana en régularisa le cours en en posant les lois fondamentales. C'était du coup mettre en lumière les sauts des basses en quintes et en quartes qui relieront plus tard les « basses fondamentales » de Rameau, et sont encore aujourd'hui si caractéristiques partout où les renversements des accords ne voilent pas trop leur relation pythagoricienne, dans les danses populaires par exemple; — renversements souvent déterminés eux-mêmes par ces mêmes sauts des basses en quintes et en quartes (*Ex. 267*).



Ex. 267.

Lorsque au théâtre l'orgue fut remplacé par les instruments *fondamentaux*, (le grand clavicorde, la grande cithare, la pandore, le théorbe, la harpe double, l'épinette, le virginal, le luth, la viole de gambe, la lyre), ceux-ci renforcés par le trombone, le basson ou le serpent, soutinrent la basse continue.

Dans les grandes compositions à plusieurs chœurs qui furent l'orgueil des maîtres du XVIIe siècle, cette basse continue revêtit une importance toute spéciale, car c'est sur elle que reposait l'ensemble général, le rythme, l'intonation, l'exposition des sujets de fugue, toute la maçonnerie de l'édifice musical.

Lorsque l'usage des doubles chœurs se fut répandu dans les morceaux où les voix dialoguaient avec les instruments, la basse continue devint impuissante à remplir suffisamment cette harmonie plus complexe, surtout pour les parties les plus élevées.

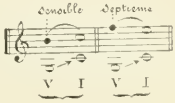
La double-basse.

Il fallut donc en inventer une seconde, parallèle à la première et qui, s'accordant avec elle, formât une basse convenable pour les parties supérieures. Ce fut la *double basse*, en usage dans les premières années du XVIIe siècle.

Comme tout groupe instrumental comporte en général une basse correcte qui lui appartient en propre, les doubles basses se multiplièrent en raison de la complication polyphonique, si bien que dans les œuvres de l'époque, à quatre, six, huit chœurs et même plus, on trouve quelquefois une basse continue pour chaque chœur. On appelait *basse générale* celle sur laquelle se réglait tout l'ensemble.

Cette pratique polyodique des basses multipliait les occasions de constater les cadences qui se poursuivent au travers de la trame harmonique dans les diverses voix.

Aussi, lorsque au temps de l'harmonie dissonante les basses de Viadana se répandent, l'emploi des cadences devient-il une constante nécessité. A chaque attraction mélodique il faut une basse cadencielle, qu'il s'agisse d'une sensible qui monte à sa tonique ou d'une septième qui descend à la tierce de sa tonique (*Ex. 268*).



Ex. 268.

C'est ainsi que, déterminée par des causes convergentes, l'habitude cadencielle se précise au cours des XVIe et XVIIe siècles, et finit par devenir le levier secret de tout l'enchaînement harmonique.

* * *

Formation des séries cadencielles.

Si, avant d'en arriver à la série cadencielle complète l'emploi cadenciel a été fragmentaire, on peut se demander comment ces fragments ont pu se souder entre eux.

Comment admettre que la formule tonale par excellence, T S D T, si définitive déjà dans le Choral luthérien, puisse être une suite de cadences parfaites, malgré le saut apparent qui existe entre la S et la D, séparées dans la série entière par les degrés ....VII III VI II.... ?

On se souvient que tout degré relatif d'un autre peut se substituer à lui sans modifier la fonction tonale exprimée; grâce à l'intuition de cette substitution, on peut retrouver la cadence là où on croyait ne plus pouvoir la constater.

Et voici comment :

I → IV est une cadence parfaite qui, d'après les données de la série entière, doit être suivie de la cadence IV → VII. Or, si on sait reconnaître que VII = V, on arrive à la conviction que le groupe IV → V est équivalent au groupe IV → VII :

$$\begin{array}{ccccc} \mathbf{I} & \rightarrow & \mathbf{IV} & \rightarrow & \text{VII} \\ & & & & \| \\ & & & \cdots & \mathbf{V} \rightarrow \mathbf{I} \end{array}$$

De plus, si l'on préfère se dire que IV peut être évoqué par son relatif II, lequel forme avec V une cadence parfaite, on obtient cette seconde interprétation, exactement parallèle à la première :

$$\begin{array}{ccccc} \mathbf{I} & \rightarrow & \mathbf{IV} & & \\ & & \| & \cdots & \\ & & \text{II} & \rightarrow & \mathbf{V} \rightarrow \mathbf{I} \end{array}$$

D'après ce mécanisme si simple, fondé sur l'association « de la partie au tout »,

nous avons un double moyen de sentir la relation cadencielle entre n'importe quel groupe de degrés conjoints (distants entre eux d'un degré, comme le groupe IV—V).

Lorsque deux degrés sont situés à la tierce l'un de l'autre, la cadence peut également être reconnue, grâce au jeu des substitutions.

Soit le groupe III → I, en apparence formé de deux degrés relatifs l'un de l'autre (III = I). Outre cette première interprétation, parfaitement acceptable du reste, il y en a une autre : III = (V → I), qui nous montre que si III est également relatif de V, il peut donc évoquer ce dernier, ce qui nous ramène à la cadence parfaite V → I.

Or, comme il n'existe pas de successions en dehors de celles où deux accords sont situés à un, deux ou trois degrés l'un de l'autre (le renversement de ces intervalles, à quatre, cinq ou six degrés étant de nouveau assujetti aux mêmes relations), il devient manifeste que la cadence, expression de la parenté pythagoricienne 2 : 3, *devient possible entre tous les degrés d'un même ton.*

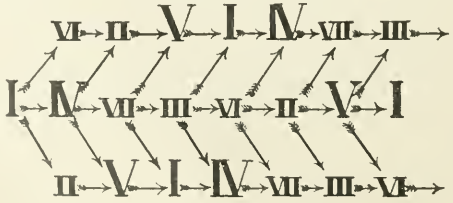
La relation de II à I s'exprimera par la cadence S → T (II = IV) ;
» III à I » » D → T (III = V) ;
» IV à I » » S → T ;
» V à I » » D → T ;
» VI à I » » S → T (VI = IV) ;
» VII à I » » D → T (VII = V).

Les six cadences de cette liste reviennent donc soit à la cadence plagale IV → I, soit à la cadence parfaite V → I.

Comme les substitutions restent forcément identiques dans toutes les listes aboutissant au deuxième degré, puis au troisième, etc., on peut sans hésitation affirmer que la liste entière se ramène aux cadences plagale et parfaite du ton ecclésiastique chaque fois correspondant. Toutes les combinaisons possibles entre deux degrés du même ton étant les six ci-dessus énumérées, multipliées par les sept degrés auxquels on peut aboutir (soit quarante-deux combinaisons), ces combinaisons sont toutes réductibles aux sept cadences parfaites et plagales de la série entière.

Tableau des cadences.

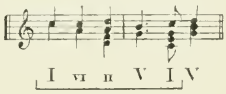
Ces vingt-et-unes cadences parfaites et ces vingt-et-unes cadences plagales peuvent se résumer toutes dans le tableau suivant, les premières étant à lire de gauche à droite, et les secondes de droite à gauche ; les flèches indiquent les cadences parfaites, plus fréquemment employées.



On remarquera que la ligne médiane représente la série cadencielle complète ; qu'elle est surmontée de tous les degrés relatifs supérieurs (une tierce au-dessus de chacun des degrés), et qu'au-dessous d'elle se trouvent tous les relatifs inférieurs (une tierce au-dessous). Ces deux séries, la supérieure et l'inférieure, sont également ordonnées dans l'ordre I IV VII III VI II V I, bien que le I se trouve ici vers le milieu de la ligne.

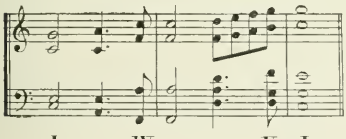
C'est précisément dans ce fait que nous trouvons la possibilité de raccourcir la série.

Ainsi, la série « classique » simplifiée I—IV—V—I s'obtient en partant par la ligne médiane du tableau (I → IV), puis en descendant à partir de IV le long de la flèche qui mène à V → I. Le I de cette ligne équivaut fonctionnellement à celui qu'on aurait trouvé *au bout* de la ligne médiane. La série « romantique » I—II—V—I se trouvera en descendant après le I médian le long de la flèche qui conduit à II → V → I. La série I—VI—II—V—I, entonnée par tant de peuples européens sous prétexte de « chant national » (*Ex. 270*), se trouvera en partant du I médian pour monter le long de la flèche au groupe VI → II → V → I, et ainsi de suite.



Ex. 270.

Si une succession semble ne pas rentrer dans une partie quelconque de ce tableau, c'est alors que deux degrés relatifs l'un de l'autre se suivent en vertu de leur relation par tierce (voir exemple 146), qui s'est substituée à la relation cadencielle. Le thème liturgique sur lequel Wagner a bâti *Parsifal* en est un excellent exemple (*Ex. 271*) :



Ex. 271.

Si la fin du fragment seulement (II V I) semble rentrer dans la série cadencielle, c'est que I = VI ; VI = IV ; IV = II ; ce qui donne une suite de synonymes deux à deux. Mais là encore la cadence est discernable, puisque I—VI c'est I, que IV—II, c'est IV, ce qui revient, en résumé, à la cadence parfaite I → IV.

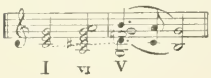
Nous espérons avoir, par ces quelques exemples très condensés, fait saisir au lecteur l'importance que le point de vue cadenciel finit par acquérir dans l'enchaînement harmonique, et comment nous avons pu dire que ce mécanisme est partout présent dans la bonne musique.

Comme, dans un seul Ton donné, tout rapport quelconque de degrés finit par dépendre d'une cadence, il se trouve que la mauvaise musique, abstraction faite des lois du Choral, est pour ainsi dire exclue du domaine populaire[1], dont le carac-

[1] Il ne faut pas confondre la musique « mauvaise » avec la musique « banale », ou encore « vulgaire ». Ces trois épithètes sont parfaitement distinctes.

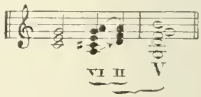
tère est justement de ne pas moduler d'un ton à l'autre. Nous verrons plus tard que c'est dans la musique plus souple découlant du chromatisme que le dilettantisme se montre à découvert, parce qu'ici, si les cadences ne sont pas *voulues*, elles ne se présentent pas d'elles-mêmes sous la plume du compositeur. C'est à partir de ce moment que les cadences deviendront le critère infaillible de la valeur de toute technique harmonique. Sous ce rapport, la musique française moderne pourra être considérée comme fort inférieure à la musique allemande ; les cadences d'un Berlioz, malgré tout le génie du geste mélodique et du pittoresque harmonique, seront loin d'égaler la perfection de celles d'un Mendelssohn ou d'un Schumann. Si la spontanéité n'était un charme, bien des œuvres d'auteurs français qui nous plaisent par le châtoiement de leur sonoris pourraient être franchement taxées d'« acadencielles ».

Le plus résistant des phonesthéticiens français est certainement C. Franck, dont le sens cadenciel et contrapuntique a de robustes origines wallonnes. Il est pourtant à peine goûté en Allemagne, malgré son étroite parenté harmonique avec Liszt, Wagner, Bruckner ou Wolf, à cause de ses habitudes latines. C'est que parfois son système d'altération, fondé sur le geste contrapuntique plutôt que sur l'attitude harmonique, déroute les auditeurs d'Outre-Rhin. Soit par exemple ce fragment de la Symphonie en *Ré* (*Ex 272*).



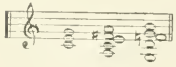
Ex. 272.

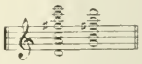
La cadence VI → V, équivalente à IV → V, est parfaitement légitime. Pourquoi les oreilles allemandes n'en veulent-elles pas convenir ? Parce que le *do*♯, altération pittoresque (geste chromatique *do-do*♯*-ré*), leur fait prendre l'accord *la do*♯ *mi sol* pour la Dominante du ton de *Ré*, et cela si fortement qu'ils imaginent une lacune cadencielle entre cet accord et le suivant. Un Allemand concevrait plutôt (*Ex 273*).



Ex 273.

Il est certain que ni Beethoven ni Wagner n'auraient jamais eu l'idée d'un *do*♯ à cet endroit. Wagner aurait, en cas d'altération, mis plutôt le *fa*♯ (*Ex. 274*) renforçant la cadence II → V par son allusion à *fa la*. Les *Maîtres Chanteurs* nous montrent de fréquents exemples analogues (*Ex 275*).

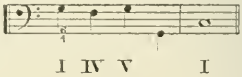

Ex. 274.


Ex. 275.

* * *

Abréviation de la série complète.

Les substitutions[1] permettent de raccourcir à volonté la série cadencielle complète. La formule I IV V I est, cela va sans dire, la plus indiquée, puisqu'elle exprime le plus nettement possible l'ensemble de la tonalité, T S D T. Aussi, lorsqu'après les expressions harmoniques encore purement fonctionnelles du Choral, la mélodie plus libre du récitatif éprouva le besoin de s'appuyer sur la « basse continue », ce fut cette formule de basse qui revint le plus constamment (*Ex. 276*).



Ex. 276.

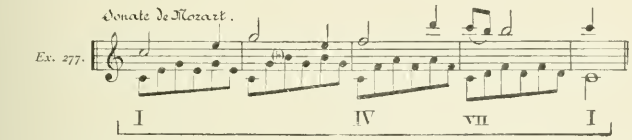
Cette formule est habituelle non seulement aux maîtres du XVIIe siècle comme Lulli, mais elle

[1] Cf. Livre II. Chap. IV, pages 144 et 145.

sera la base même de toute l'architectonique de Rameau, de Hændel, de Bach. Lorsque sous l'influence de la liberté croissante du geste musical ce cliché conventionnel aura perdu sa rigidité primitive, nous le retrouverons encore, sous mille formes, chez les maîtres du XVIIIe siècle, Haydn, Mozart et Beethoven.

La formule cadencielle « classique ».

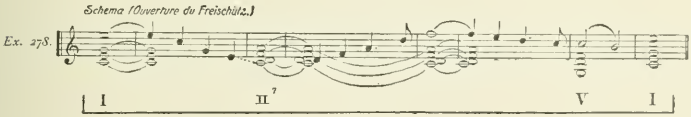
Toutefois, ces derniers auront une tendance à exprimer la D plutôt par VII que par V, parce qu'allusion nette à la septième de Dominante *fa* présente dans *si ré fa* ; ils spéculeront en outre sur la dynamogénie présente dans la tritonique cadence IV → VII, d'autant mieux accueillie que la crainte de la dissonance est définitivement vaincue par l'assurance de l'unité tonale cadencielle. Au XVIIIe siècle, la formule I IV VII I (*Ex. 277*) se partage les faveurs des maîtres avec sa synonyme I IV V I.



La formule cadencielle « romantique ».

Au XIXe siècle, sous l'influence du romantisme, la formule équivalente I II V I supplante partiellement la précédente, à cause du *contraste affectif* présenté par le deuxième degré relatif de IV, qui est mineur, et le cinquième (majeur) qui le suit.

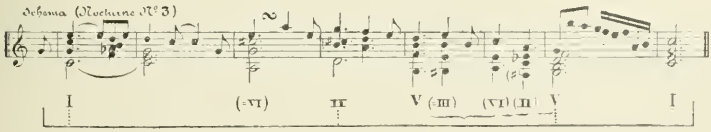
C'est la formule chère à Weber et, après lui, à Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, Franck et à leurs contemporains en général (*Ex. 278*).



Cet éternel retour T S D T va même devenir une inclination si forte, que plus nous avancerons dans l'étude de la musique moderne, plus nous la verrons devenir la véritable raison d'être de tous les thèmes, beaucoup plus encore que la série complète.

Cadence générale et cadences accessoires.

Elle deviendra ce qu'on pourrait appeler une *cadence générale*, apanage de la basse générale, par opposition aux cadences accessoires que nous verrons fleurir au-dessus d'elle. Dans cet exemple de Chopin (*Ex. 279*),

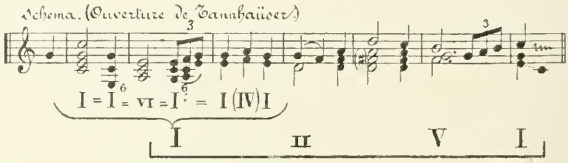


Ex. 279.

nous voyons le VIe degré, substitut du Ier, aider à mieux amener II ; puis, sur une extension de V, se greffer les cadences III → VI → II, allusion au groupe III—VI—II—V—I de la série entière.

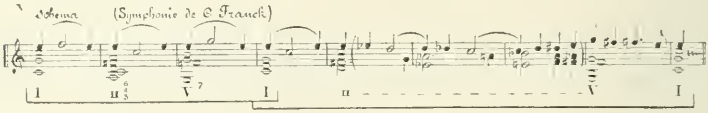
Les cadences accessoires sont tantôt formées d'une succession réelle de degrés en parenté de quinte, tantôt d'une simple substitution momentanée.

Le début de l'Ouverture du *Tannhäuser* nous fournit un exemple du mélange de ce type avec le précédent (*Ex. 280*).



Ex. 280.

Tantôt encore les cadences accessoires naissent du contrepoint (coloré ou non de chromatisme) qui, par ses coïncidences harmoniques, nous fait croire à des degrés nouveaux (*Ex. 281*).

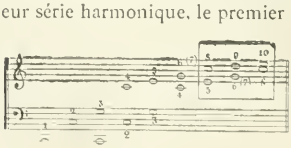


Ex. 281.

Lorsque l'intuition cadencielle, en s'appuyant sur les substitutions en arrive aux formules résumées «classique» I IV VII I et «romantique» I II V I, il se produit un phénomène harmonique dont nous devons dire ici quelques mots. Il nous enseignera comment l'esprit musical s'y prend pour tourner la difficulté qui surgit sous l'espèce d'un fragment d'organum résultant forcément de toute suite de degrés conjoints (par exemple VII + I ou I + II).

La quinte de cor

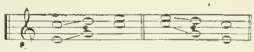
Afin de rendre plus claire l'explication de ce phénomène, nous devons présenter au lecteur l'instrument grâce auquel nous pourrons pénétrer dans l'inconscient mécanisme de « protection esthétique » qui rend inoffensive cette marche de quintes. Cet instrument théorique, qui s'appelle la *quinte de cor*, est la formule phonesthétique formée par la marche de deux cors de chasse sonnant ensemble leur série harmonique, le premier cor étant parti deux notes avant le second. Au moment des sons 8, 9, 10 du premier cor, le deuxième fait entendre — si l'on saute exprès le son 7 (*si*♭), gênant pour l'impression tonale de l'accord — les sons 5, 6, 8 (*Ex. 282*).



Ex. 282.

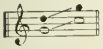
Cette formule, fort agréable à l'oreille, très répandue dans toutes les musiques de

chasse et autres morceaux du même genre, a ceci de particulier qu'elle nous suggère *à la fois* un seul degré continu (celui de la fondamentale dont dépendent tous ces sons, soit I), et l'alternance imaginée des degrés I V I, si on sous-entend le *si* ♮, tierce de V (*Ex. 283*).



Ex. 283.

Or, dans cette dernière acception, la succession V→I contient un élément d'euphonie tout particulièrement précieux.



Ex. 284.

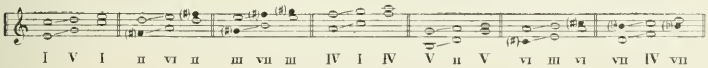
Lorsque les deux fondamentales *sol* et *do* se suivent, nous sommes toujours exposés aux effets de leur son 3, en organum latent avec elles (*Ex. 284*).

Si l'oreille, dans cette même cadence V→I, est appelée à constater la présence réelle du *mi* qui sert de tierce à *do*, l'impression de l'organum se transmue en celle du gymel, grâce à l'intuition du *si* qui accompagnerait le *ré*; de bitonal, ce fragment devient homotonal; de troublant il devient rassurant et, par le fait, esthétique (*Ex. 285*).

Ex. 285.

Ainsi, la « quinte de cor » *sol ré*, suivie de la tierce *do mi* est un instrument d'harmonie qui sera présent en toute cadence parfaite, à tel point satisfaisant que son renversement plagal (*Ex. 286*), fondé sur les mêmes propriétés homotonales, offre aux théoriciens une « quinte cachée » (produit d'un mouvement parallèle des voix [1]) *sans inconvénient*, et qui, pour cette raison, est permise dans l'harmonie sévère. Comme nous connaissons maintenant sept cadences parfaites dans la Tonalité, nous y trouverons sept quintes de cor possibles, formant avec la consonance de tierce qui les suit un ensemble plus ou moins déformé selon les cas par l'abandon de tels dièzes et bécarres étrangers, mais fonctionnellement toutes identiques entre elles (*Ex. 287*).

Ex. 286.



Ex. 287.

C'est cette précieuse possibilité de voir, par l'intermédiaire des quintes de cor, deux degrés formant ensemble une cadence parfaite *échapper à l'organum réel*, qui va donner à l'expression cadencielle son exceptionnelle suavité.

Ainsi, dans la série cadencielle complète, nous aurons désormais à envisager deux choses :

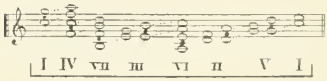
1° Une succession de tritons, voilés ou effectifs, qui tendent à la tierce formée par attraction symétrique ;

2° La présence réelle ou sous-entendue d'une quinte se portant à la même tierce (*Ex. 288*).

Ex. 288.

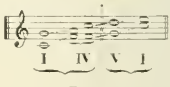
[1] Cf. page 123.

Cette dernière acception, beaucoup plus naturelle que les deux autres puisque directement issue *d'une seule série harmonique* sans le moindre conflit tonal, s'imposera avec une force suffisante pour reléguer les autres à l'arrière plan de notre jugement (*Ex. 289*).

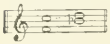


Ex. 289.

Etant donné que tout couple de degrés en cadence parfaite peut combattre efficacement les impressions d'organum par l'image de la quinte de cor, nous en concluerons que dans la formule abrégée I IV V VI, les couples I → IV et V → I offrent toute la garantie esthétique désirable. Mais le couple IV—V, avec sa rupture tonale bien connue, peut encore causer quelque inquiétude (*Ex. 290*).



Ex. 290.

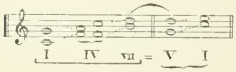

Ex. 291.

En effet, la quinte de cor partant de *fa do* aboutirait spontanément à *si♭ ré* (*Ex. 291*) incompatible avec le *si♮*, tierce du Ve degré.

C'est alors que l'intuition des substitutions vient au secours de l'esprit harmonique.

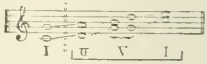
L'éducation tonale ayant imposé le VIIe degré sous la forme *si♮ ré fa*, ce qui le rend relatif de *sol si ré*, nous spéculons sur ce compromis en utilisant la quinte de cor IV → VII (*Ex. 292*) malgré la dureté du saut de triton de la basse, pour confondre aussitôt ce VIIe degré avec son relatif V. C'est ainsi seulement qu'a pu se former la cadence classique (*Ex. 293*) sans encourir les risques, toujours menaçants, de l'organum.

Ex. 292.



Ex. 293.

Dans la cadence romantique, I II V I, c'est le couple I—II qui recèle le danger, II → V → I étant en excellentes cadences parfaites (*Ex. 294*).

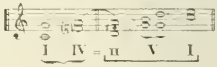


Ex. 294.

Ce n'est qu'en considérant d'abord II comme substitut d'un véritable IV (*Ex. 295*) et le reprenant aussitôt comme un véritable II, que l'organum peut être évité (*Ex. 296*).

Ex. 295.

On voit que la formule cadencielle romantique I II V I est l'exact rebours de la formule cadencielle classique I IV V I, qu'elle en est le pendant psychologique, et que ni l'une ni l'autre n'auraient d'existence possible sans le compromis dont les voies furent ouvertes par le gymel tonal (fusion de *si♭* et de *si♮*, et de *fa♯* et *fa♮*).



Ex. 296.

Ceci nous démontre à quel point la série cadencielle complète représente l'idéal de l'enchaînement harmonique, puisque partout où il y a simplement substitution de degrés sans destruction du mécanisme, il y a déjà commencement de désagrégation

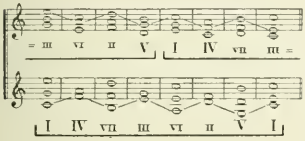
tonale, avec obligation de spéculer sur la double signification des degrés secondaires.

* * *

La cadence double.

On se souvient que tout accord de septième peut paraître composé de deux accords parfaits superposés ; *chacun d'eux* tendant à sa propre fonction cadencielle, nous aurons, dans les enchaînements d'accords de septième, deux cadences simultanées. Nous donnerons donc le nom de *cadences doubles* aux réactions présentes dans tout couple d'accords de septième. Ainsi, le fragment (*Ex. 297*) sera la superposition des deux séries (*Ex. 298*).

Ex. 297.



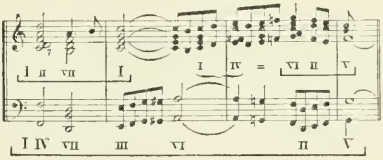
Ex. 298.

Confronter les notes reliées par les traits avec l'exemple 259, de Beethoven (page 206).

Analyse cadencielle d'un fragment des *Maîtres Chanteurs*.

Afin de montrer comment l'intuition de ce dédoublement peut conduire les maîtres à créer des expressions tonales particulières, analysons ici quelques mesures de l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs*, cette partition où Wagner, autant par esprit scientifique que par l'expansion naturelle de son génie polyphonique, a cherché plus qu'ailleurs à renouveler cette combinaison des antiques Triplum et Quadruplum aux mélodies indépendantes, mais reposant ici sur cette formidable base harmonique dont la symphonie allemande a doté la musique moderne.

Pénétrons dans la pensée de Wagner au moment où il conçoit le passage suivant (*Ex. 299*).



Ex. 299.

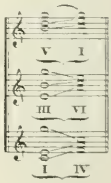
Nous assisterons à une série d'intuitions tendant à faire apparaître, après chaque degré, celui qui composera avec lui la cadence parfaite la plus claire. Ces déductions sont devenues chez Wagner si rapides, par le fait d'une longue expérience harmonique, que son attention peut se diviser et suivre avec la plus grande aisance deux raisonnements parfaitement distincts.

Pendant que les accords des parties supérieures s'enchaînent selon les séries cadencielles II VII (= V) I, IV = VI II V, les basses se meuvent de leur côté selon la série cadencielle presque totale IV → VII → III → VI → II → V. Ainsi, pendant que l'invention mélodique est soutenue par des cadences précises qui lui appartiennent en propre et se meuvent en *Do* majeur, les basses commencent, abritées derrière la certitude tonale acquise, à se mouvoir au même moment dans

le ton relatif *La* mineur mélodique. L'accord *mi sol do*, deuxième mesure, est le produit des degrés III + I ; Wagner devine ce IIIe degré, puisque aussitôt ce *mi* devient D de *la*. Pour atteindre cette dernière tonique, il passe par le tétracorde de cette gamme, d'où le *sol*♮ présent à la basse. Ce geste tonal, plutôt hardi, déclanche une opposition tonale un peu hasardée. Wagner cherche aussitôt à renier le geste qui lui a échappé ; le *sol*♮ apparaît (mesure 3) pour affirmer que la D est toujours apte à garder son caractère. Mais voilà que surgit un nouveau danger : le $^{6}_{4}$ *sol do mi*, fait pour affirmer le *sol* (voir exemple 316) ne risque-t-il pas de profiter de son triomphe subit et d'accaparer la Tonalité ? Le *fa*, S, ramène le *sol* à son rôle véritable en vertu de la conception S → T ← D. A ce moment, l'association fait prendre ce IV pour un II chargé de ramener la cadence V → I. (c'est son acception ordinaire), et c'est ainsi qu'après avoir été en *mi* et en *la* (degrés III et VI), la tendance cadencielle en arrive à compléter la série commencée par l'arrivée définitive de la cadence II → V, cette fois sans la sensible de V (qui serait *fa*♯). C'est ainsi que la série de la basse se fond, pour finir, avec la série des voix supérieures, et que le sens cadenciel a pu, d'une note à l'autre, soutenir cette inspiration doublement tonale.

Par le simple jeu du rapport des Dominantes à leurs Toniques, nous pouvons reconstituer tout le chemin logiquement parcouru par la pensée du compositeur. Il suffit d'en donner le point de départ et le mode d'association pour pouvoir renouveler théoriquement l'effort inconsciemment accompli par le génie créateur.

Si la série cadencielle, entière, ou tronquée par des substitutions, est le fil d'Ariane qui guide l'inspiration à travers la Tonalité, on peut dire qu'à l'époque de Monteverde ce fil se double, se triple, jusqu'à former un écheveau de plus en plus compliqué.



Ex. 301.

La cadence triple.

Si nous disons que le fil se triple, c'est qu'avec l'avènement de l'accord de neuvième apparaît la *cadence triple*.

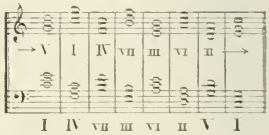
Ex. 300.

Si nous accouplons ces deux accords de neuvième (*Ex. 300*) nous formerons les trois cadences superposées (*Ex. 301*).

Cet état de choses devient d'autant plus intéressant que, subjectivement parlant, on peut voir dans tout accord de neuvième non pas seulement trois accords parfaits empiétant l'un sur l'autre (*Ex. 302*), mais tout aussi bien deux accords seulement, opposés l'un et l'autre et fondés chacun sur deux notes formant un véritable organum (*Ex. 303*).

Ex. 302.

C'est donc, pour l'harmonie parfaite, ce que l'organum d'Hucbald était, sept siècles auparavant, pour la monodie, et cet exemple nous montre, distantes d'une quinte, les deux séries caden-



Ex. 303.

cielles que l'exemple 259 de Beethoven (p. 206) nous montrait distantes d'une tierce. Il suffirait ainsi d'harmoniser les deux voix de ce dernier exemple par des accords parfaits pour obtenir une série de cadences doubles, soit d'accords de septième.

Superposé au dernier exemple ci-dessus, ce nouveau venu serait absorbé par lui comme l'accord *mi sol si* est absorbé par *do mi sol* et *sol si ré* réunis, et nous comprendrions alors comment il y aurait, en réalité, une triple série cadencielle continue.

Par le simple effet de l'abandon des dièzes observé dans le gymel tonal, l'harmonie est lentement arrivée à pouvoir admettre tacitement ce fouillis de cadences parfaites, de quintes de cor et de tritons suivis de leur résolution.

Chaque note du ton, étant présente dans un des trois accords primaires S, T, D, se met à cumuler les emplois harmoniques les plus divers. La note *do*, par exemple, servira non seulement de fondamentale à I et de quinte à IV, ou de 7e à II, mais aussi de tierce mineure à VI et de 9e mineure à VII, en lieu et place de *do* ♯. Ce genre de compromis, volontairement consenti, étant employé pour les sept notes de la gamme, il s'est ainsi tissé des fils sympathiques de chacune d'elles à toutes celles avec lesquelles elle collabore à la constitution de n'importe quel accord parfait, de septième ou de neuvième.

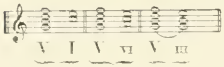
Correspondances sympathiques créées par la cadence.

On en vient alors, en vertu de l'harmonie de Monteverde, à concevoir la Tonalité comme un véritable réseau de correspondances sympathiques partant de chaque note pour en atteindre chaque fois deux, trois ou quatre autres, *quelle que soit la déformation tonale qui cache leur parenté naturelle.*

Si sera parent de *fa* malgré l'extension de la quarte *fa si*♭; parent de *ré*(♯); parent de *do* malgré l'extension de la 7e (*do si*♭), et ainsi de suite. Grâce à la pluralité de ces rapports réciproques, la Tonalité a fini par devenir l'image d'une société où les plus forts (les trois accords parfaits primaires) prêtent leur substance aux faibles (les quatre accords parfaits secondaires) et en reçoivent en échange de quoi s'enrichir et s'entourer d'un luxe sonore illimité (accords de 7e, 9e, 11e, 13e, etc.). D'autre part, comme c'est parce que *la do mi* ou *mi sol si* ont su sacrifier leur *do*♯ et leur *sol*♯ à la présence de *do mi sol* que les groupes *la do mi sol* ou *la do mi sol si* sont possibles, ces derniers degrés secondaires se trouvent en retour fortement avantagés puisqu'ils peuvent vivre en commun avec celui qui semble les gouverner. Cet échange de bons procédés existe en fait dès le XVIIe siècle, grâce aux accords de 7e et de 9e qui lièrent pour toujours les formes diverses des accords parfaits composants, en les coulant, par groupes, dans le moule approximatif de l'ensemble des sons 1, 3, 5, 7, 9, — moule déformé à son tour selon les exigences des divers degrés du Ton (cf. ex. 209 et 211, p. 190).

C'est cet apparent nivellement qui rend possible la pluralité des cadences dans toutes les voix, et en tous sens, dès qu'il y a association esthétique de degrés. Pour cette raison, la cadence parfaite deviendra la grande directrice de l'inven-

tion musicale. Un maître cherche-t-il la meilleure résolution d'un accord de 7e ? Hésitera-t-il par exemple entre ces trois solutions? (*Ex. 304*)



Ex. 304.

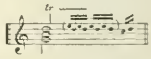
S'il choisit la première, c'est que l'image *sol si ré* l'aura emporté, entraînant la cadence V → I ; si c'est la seconde, c'est qu'il aura pensé au triton *sol♯ ré* ; si c'est la troisième, c'est alors l'image du relatif *si ré fa* qui aura conduit à la cadence VII → III, et ainsi de suite.

Partout le « courant cadenciel » circule et oriente à sa guise la pensée phonesthétique.

Et ce n'est point seulement dans chaque couple d'accords parfaits ue l'on trouve des cadences ; tout phénomène de dissonance, renversement d'accords, notes contrapuntiques, d'échange, de passage, trilles, ornements de tous genres que légua à l'harmonie le barbare quadruplum, sont encore légitimés dans la phonesthétique policée d'aujourd'hui par l'intuition du rapport cadenciel, alors qu'ils n'étaient primitivement que des gestes sonores. Aussi, pourrait-on appeler *cadences mixtes* tous les groupes de notes où, pendant l'apparente station de l'harmonie du Choral, se dessinent des intentions cadencielles dans les mouvements contrapuntiques d'une ou plusieurs voix.

Cadences mixtes.

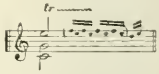
Si ce trille (*Ex. 305*) harmoniquement nous paraît logique malgré la présence répétée du *mi*, étranger à l'accord *sol si ré*, c'est en vertu des cadences en quinte de cor sous-entendues (*Ex. 306*).



Ex. 305.

Ex. 306.

Cet autre (*Ex. 307*) le sera malgré le *fa*, en vertu des résolutions cadencielles du triton sous-entendu (*Ex. 308*).

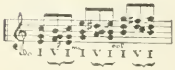


Ex. 307.

Ex. 308.

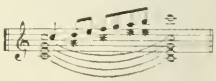
Ce groupe de notes d'échange (*Ex. 309*) ne sera compréhensible dans sa dissonance (du *si*, du *ré♯*, du *fa♭*) que par cet ensemble cadenciel (*Ex. 310*) vivant de sa vie propre à côté de l'accord stationnaire *do mi sol*, et légitimant sa présence par sa seule coïncidence avec ces trois notes.

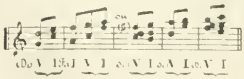
Ex. 309.



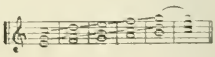
Ex. 310.

Ce groupe de notes de passage (*Ex. 311*) ne sera compréhensible dans sa dissonance (*ré, fa, la, si*) que par cet autre ensemble cadenciel (*Ex. 312*). Si l'antique organum en quintes se retrouve dans notre musique moderne en nombreuses séries d'accords de sixte, où les suites de quarte (organum renversé), semblent ne plus nous gêner (*Ex. 313*), c'est encore

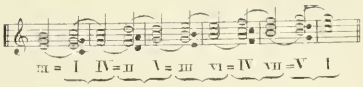

Ex. 311



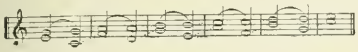
Ex. 312.


Ex. 313.

parce que notre sens cadenciel affiné sait s'appuyer sur les substitutions (*Ex. 314*). Par l'effet des cadences doubles, tout accord de sixte étant l'effet de deux degrés relatifs superposés [1], nous choisissons dans l'ensemble l'image du degré le plus propre à affirmer son rapport cadenciel avec l'un des deux composants de l'accord de sixte suivant ; la quinte de cor joue aussitôt son rôle harmonisateur et persuade que cette cadence ne contient plus d'éléments d'organum.



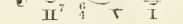
Ex. 314.


Ex. 315.

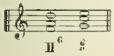
Pour l'exemple ci-dessus, les quintes de cor sont à sous-entendre comme suit (*Ex. 315*).

Le $\frac{6}{4}$ et le sens cadenciel.

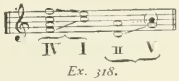
Enfin, si la troisième position de l'accord parfait [2], l'accord de $\frac{6}{4}$, offre aux théoriciens l'occasion de règles spéciales concernant sa préparation et sa résolution, c'est encore le sens cadenciel seul qui nous en fera comprendre le pourquoi. Si l'on enseigne que le $\frac{6}{4}$, dissonant, «doit avoir sa quarte préparée, et se résoudre sur l'accord parfait fondé sur la note écrite à la basse» (*Ex. 316*), c'est que le $\frac{6}{4}$ est un phénomène de *cadence mixte*. Pendant que la note *sol* de la basse représente V, le groupe *do mi* qui le surmonte représente I (et c'est ce dédoublement de la conscience qui, renouvelant les hésitations de l'organum, fait croire à la dissonance de cet accord malgré son homogénéité harmonique — sons 3, 4, 5). Donc, le *sol* de la basse doit être préparé par le IIe degré, en vertu de la cadence parfaite II → V. Or, ce IIe degré *ré fa la* étant apparenté à *fa la do*, et même à *fa la do mi*, c'est donc dans cet ensemble d'accords (II, IV ou VI) qu'il faut chercher la préparation du $\frac{6}{4}$, ce qui, en effet, suggère d'accentuer la présence de *do* dans l'accord précédent. On sentira même que la préparation (*Ex. 317*) («cadence italienne») se légitime par l'accord de sixte *fa la ré* contenant *fa la do* à l'état latent. On a donc, pour commencer, la double cadence plagale et parfaite *simultanément* (*Ex. 318*) :



Ex. 316.



Ex. 317.



Ex. 318.

C'est le moment où le trouble engendré par cette dualité fait désirer le triomphe de la cadence parfaite de la basse, qui s'impose davantage parce que la plus fondamentale. L'accord *sol do mi*, en équilibre instable, finit alors par basculer dans *sol si ré* pour en affirmer la prépondérance. Il ne reste plus qu'à conduire le tout jusqu'à la Tonique finale *do mi sol*, afin d'enlever à la D ce que cette passagère victoire aurait pu donner de trop définitivement tonal.

Si, pour terminer, on se représente que chacune des réactions cadencielles propres aux diverses positions de l'accord parfait se retrouve forcément dans celles des

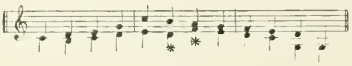
[1] Cf. page 175, ex. : 190 et 191. [2] Voir page 133, ex. : 123.

accords de 7e et de 9e, amalgamées, combinées, fondues les unes dans les autres de mille manières, on arrive à comprendre quelle importance la cadence finit par prendre dans le dédale compliqué de la phonesthétique dissonante. Une simple page de Wagner contient peut-être des milliers de réactions cadencielles dont chacune vit de sa vie propre et contribue à assurer à l'ensemble cette structure logique sans laquelle il n'est pas de chef-d'œuvre classique.

Le « trait de génie » cadenciel.

Quelquefois, il est vrai, le fil conducteur, tendu à l'excès sous les mouvements de la passion créatrice, peut sembler se rompre : le compositeur, impérieusement poussé à créer des formes nouvelles, trouve tout à coup un enchaînement plus expressif que les enchaînements habituels; cette trouvaille, qui attire l'attention, comme le fait tout changement aux dépens des modes déjà agréées, peut être de telle nature que certains détails cadenciels paraissent contredire les habitudes contractées. Le compositeur a aperçu, au sein de l'apparente contradiction, une planche de «salut tonal» capable de sauvegarder l'esthétique de l'ensemble. *Trait de génie.* apanage des esprits harmoniques assez rompus aux prévisions cadencielles pour savoir, dans l'inattendu de la succession, distinguer un point d'ouïe rentrant dans le sens des parentés par quinte.

Nous définirons donc le «trait de génie» : *un écart cadenciel apparent, rendu sympathique par la révélation d'un point d'ouïe inattendu et qui en légitime la présence.*



Ex. 319.

Pour illustrer ceci par un exemple, prenons la phrase de Hændel (*Ex. 319*) qui excitait si fort l'enthousiasme de Rubinstein : « Comme c'est simple et comme c'est beau ! » s'écriait-il.

Simple et beau, ce passage l'est indéniablement. *Où* est-il le plus beau ? N'est-ce pas dans la mesure où se succèdent le Ve et le IVe degrés (**) ? Et pourtant nous savons que la cadence rétrograde V ← IV est forcément inesthétique, de par la loi du Choral.

Comment cette apparente incorrection peut-elle devenir fascinatrice ?

La *succession* de ces deux accords permet un point d'ouïe inattendu, qui va complètement satisfaire le sens cadenciel. Il suffit, pour s'en rendre compte, de sentir que les notes des deux accords considérés (V + IV) en s'unissant dans la mémoire forment l'ensemble *ré si fa la.* Le «trait de génie» le voilà. Hændel a senti que ce groupe évoquait ce VIIe degré, et qu'ainsi la cadence parfaite VII → I pouvait être éprouvée à la place de la succession troublante V IV I, le danger tonal lié à l'antagonisme de la D et de la S n'étant plus qu'un simulacre sans aucune répercussion active sur notre entendement.

Ce simple exemple, qui pourra dans la musique plus moderne s'appliquer à la conception des cadences doubles, triples et multiples, nous montre suffisamment comment la compréhension phonesthétique est de plus en plus liée à l'intuition

cadencielle, qui fouille à travers le dédale croissant des polyphonies pour s'assurer partout de la validité des rapports harmoniques.

Dans cet esprit, il nous est permis de voir, même en un accord de 7e ou de 9e *isolé*, un principe cadenciel. Si Wagner peut, dans certains fragments, se complaire si longtemps dans l'accord V9 (*sol si ré fa la*), c'est que les deux groupes *ré fa la* et *sol si ré* représentent la cadence II → V, et que l'imagination va de l'un à l'autre, écoutant tantôt le premier, tantôt le second. Une fois l'habitude de l'examen cadenciel inconscient contractée, l'esprit harmonique devient sensible à mille rapports nouveaux, d'un degré à l'autre.

Nous montrerons plus loin comment l'altération harmonique a fourni d'autres éléments encore à cette même analyse, et nous donne la clef de la conception cadencielle qui va de Schubert jusqu'à Liszt, Wagner et C. Franck. Pour l'instant, il suffit d'avoir bien fait ressortir que le sens cadenciel, sorti des contrepoints du moyen âge, aidé dans son développement par l'attraction des tritons et de la quinte de cor, a finalement créé un monde à part dans le vaste monde de la musique.

La cadence, principe latent de tout organisme phonesthétique.

Prenez une page d'un grand maître, ôtez-lui par la pensée tout le charme des timbres entendus, toute la suggestion de l'allure, des gestes, la palpitation des rythmes, tous les effets expressifs et descriptifs de la force ou de la douceur, du crescendo ou du descrecendo, de l'accelerando ou du rallentando : *il vous restera le véritable effort du «musicien»*, l'art qui distingue la musique de tous les autres arts, cette pyramide idéale due à une superposition de cadences. Tout en bas, la base solide et bien appuyée sur la formule T S D T totale ou partielle, les cadences générales. Au-dessus, les cadences particulières, végétation déjà plus luxuriante, alternance de degrés substituts, échafaudage de cadences doubles, triples ou mixtes. Plus haut encore, les cadences sous-entendues des notes contrapuntiques de passage ou d'échange. Surmontant le tout comme une frise qui festonne l'azur, les ornements, trilles, mordants, appogiatures, *gruppetti*, — cadences minuscules.

C'est ainsi que le squelette esthétique de l'organisme musical peut devenir un objet digne d'être admiré en lui-même, susceptible de proportions architectoniques plus ou moins harmonieuses et dont la beauté peut n'avoir aucun rapport avec les multiples moyens d'expression qui sont trop souvent seuls considérés dans le domaine de l'art sonore.

VI. LE STYLE MUSICAL

A ses origines, la musique était l'humble vassale de la danse. Inexpressive encore elle-même, elle accompagnait, mesurait, accentuait la mimique expressive des corps et leur dispensait l'ivresse, une dynamogénie confuse et grossière, mais puissante et animatrice.

Dans l'antiquité historique, la musique continua à jouer ce rôle de dispensatrice de rythme et de dynamogénie, mais ce ne fut plus, — en tous cas beaucoup moins — à l'égard de la danse. Durant toute l'antiquité, que ce fût en Egypte, en Chine ou en Grèce, la musique fut et demeura surtout la servante de la parole. Au déclin de l'Hellade, elle réussit presque à s'en affranchir, mais ce ne fut qu'un triomphe relatif et éphémère; elle retomba bientôt sous le joug du verbe et de la discipline ecclésiastique. Vers la fin du moyen âge, ayant à cette longue claustration gagné en science, en profondeur et, intérieurement du moins, en indépendance, elle attendait le souffle créateur. Le souffle vint de l'âme humaine enfin libérée d'une contrainte séculaire.

La musique possède maintenant les magnifiques ressources phonesthétiques créées au long des siècles, patiemment, subtilement, à l'ombre des cathédrales; elle a acquis aussi des moyens d'expression multiples et variés — la technique instrumentale — capables d'exprimer les plus complexes simultanéités psychologiques. Il ne lui manque plus rien pour devenir la mimique sonore très complète et très exacte des émotions, le langage compliqué mais intégral et direct de l'âme humaine.

Le langage de l'âme *individuelle*; car la Renaissance, prodigieuse différenciatrice, a éparpillé l'âme collective. Chaque artiste va maintenant s'exprimer à sa manière, combiner selon son propre rythme dynamogénique les éléments du langage sonore, avoir une allure personnelle, un *style*.

A force de revenir sans cesse à certaines combinaisons, successions d'accords, affirmations tonales, substitutions harmoniques, à certains dessins mélodiques, à certaines habitudes dynamiques et rythmiques à l'exclu-

sion de bien d'autres dont il aurait pu faire usage, le compositeur adoptera une certaine manière de s'exprimer, à lui spéciale, et qui le distingue des autres. S'il opère ce choix dans tel ou tel sens, ce n'est pas l'effet de sa volonté ou du hasard, mais parce qu'il obéit à telle ou telle tendance en lui prédominante, ou, pour mieux dire avec Taine, à tout un faisceau de tendances qui font de lui celui-là et non pas tel autre.

Dans ce sens, les formules harmoniques et mélodiques, la dynamique, le rythme, le tempo, peuvent être considérés comme des signes de ces tendances individuelles ; et l'on pourrait, à l'aide de cette sémantique sonore, esquisser le profil psychologique du créateur, tâche délicate que nous tenterons plus loin. Nous ne croyons pas que ce travail soit superflu ou qu'il ressortisse plutôt à la psychologie qu'à la musique. Connaître l'âme du compositeur est tout aussi important pour le musicien en général, et pour l'exécutant surtout, que de lire les notes qu'il a écrites. Sans cette connaissance, le virtuose inepte commettra les pires contre-sens, et au lieu d'être un traducteur, ne sera que le traître du génie. Pour ne citer qu'une illustre victime, rappelons que J.-S. Bach subit toutes les incongruités de cette ignorance. On exécute ses fugues comme des exercices difficiles, comme l'ultime *Gradus ad Panassum* de la splendeur phonesthétique, sans tenir compte de l'abîme d'affectivité dont ces fugues sont l'expression. Ainsi, le virtuose aura tout à gagner s'il exerce son tact psychologique à l'endroit des maîtres qu'il interprète. Evidemment, s'il le peut faire *intuitivement*, ce sera tant mieux, car rien ne vaut la communication directe d'âme à âme ; mais si l'interprète s'en reconnaît incapable — ce qui arrive dans bien des cas, — qu'il s'arme d'analyse, qu'il sache comprendre au moins intellectuellement — s'il ne le peut intuitivement — à travers les mouvements sonores, les émotions et les sentiments qui leur ont donné naissance.

Les facteurs de l'expression individuelle.

Le style ou l'allure générale étant une synthèse de facteurs divers, examinons les principaux moyens sonores qui peuvent servir à l'expression musicale de l'individualité.

1° L'ALLURE TONALE, déterminée par l'emploi caractéristique des fonctions tonales.

2ª L'ALLURE PHONESTHÉTIQUE, déterminée par la préférence pour certaines harmonies (inventées ou reprises).

2ᵇ L'ALLURE MÉLODIQUE, déterminée par certaines tournures du mouvement sonore.

3° L'ALLURE DYNAMIQUE, déterminée par l'ordre de succession des intensités et par la préférence pour certaines intensités.

4° L'ALLURE RYTHMIQUE ET MÉTRIQUE, déterminée par des particularités habituelles de la forme ou de la longueur des phrases, des accents irréguliers ou réguliers.

5° L'ALLURE «TEMPORELLE»[1], déterminée par l'ordre de succession des vitesses et par la préférence pour certains « tempi ».

[1] Le mot temporel est ici détourné de son sens habituel : on pourrait dire « l'allure tachyque » mais vu sa bizarrerie nous hésitons à l'employer.

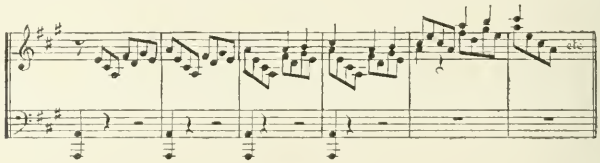
1° L'allure tonale.

Lentement élaborée pendant toute la fin du moyen âge, la hiérarchie tonale, véritable style gothique de la sonorité, a atteint, au seuil de la Renaissance, sa perfection et ses limites.

Le choral et la cathédrale, tous deux hiératiques et impersonnels, vont être délaissés. Le choral, qui chantait Dieu, se tait. L'homme va chanter l'homme. Euterpe a cessé de servir la magnificence divine. Euterpe est devenue la voix de l'âme humaine.

L'allure tonale, libre expression de l'émotion individuelle, brise la hiérarchie tonale — formule d'émotion collective. Les fonctions tonales ne s'ordonneront plus selon un rite préfixé, mais joueront au gré du rythme dynamogénique du créateur.

Dans ce fragment de Scarlatti (*Ex. 320*), qui n'est pourtant que la



Ex. 320.

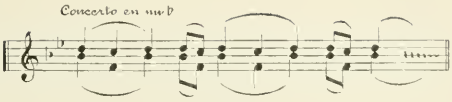
ronde tonale habituelle I IV V I, plusieurs fois répétée, que d'individualité déjà à marteler avec une persistance pareillement affirmative la victorieuse Tonique.

Ressources expressives de l'allure tonale.

De prime abord, les trois fonctions tonales semblent offrir un choix bien restreint et l'on doute qu'elles arrivent jamais à exprimer les individualités si diverses des nombreux créateurs à venir. Vaine inquiétude : ce choix qui paraît restreint est plutôt illimité. Car la ronde perpétuelle T—S—D—T (ou les fragments T S T; T D T; D S; S D; S T; D T) n'est en vérité qu'une illusion. Sans parler des degrés substituts qui triplent déjà les combinaisons, chaque fonction tonale peut 1° être soulignée par une valeur métrique double, triple, quadruple, etc., des autres; 2° être répétée coup sur coup; 3° alterner avec une seule des deux autres un nombre illimité de fois, ce qui permet de varier indéfiniment l'allure tonale.

Cette variété métrique dans l'emploi d'une fonction tonale donnée, ou d'un couple donné de fonctions tonales, est éminemment révélatrice de l'individualité, des plus subtiles réactions émotionnelles du compositeur. Considérons tout d'abord un exemple tout à fait général, ce beau thème de

Beethoven (Concerto en *mi♭*) : (*Ex. 321*). Pourquoi cette modeste quinte de cor à deux voix, dépourvue de tout artifice phonesthétique, produit-elle une impression particulière, surprend-elle, alors que tant de miliers de quintes de cor glissent sur la conscience sans la pénétrer ? A cause de la *répétition* de la T sur le quatrième temps de la mesure. On s'attendait à une alternance régulière T, D, T, D, etc., va-et-vient simplement pendulaire ; et voici que la ténacité de Beethoven, en insistant sur la T, trouble les prévisions et force l'attention. L'auditeur interprète inconsciemment ce geste imprévu selon ses images motrices personnelles, et ressent par conséquent les émotions correspondant à ces motricités. L'allure motrice n'aurait pas du tout la même signification si, dans ce même exemple, et *sans en modifier la mesure*, on substituait par exemple la S à la D qui alterne avec la Tonique. La différence très marquée que l'on constaterait en faisant l'expérience, prouve l'importance extraordinaire du choix des fonctions tonales pour la détermination du rythme dynamogénique.



Ex. 321.

On se souvient que toute polyphonie est réductible à un Choral schématique, idéalement réductible lui-même aux trois fonctions tonales S → T ← D.

Valeur relative des fonctions tonales.

La comparaison entre ces trois fonctions s'imposant dans chaque audition musicale, elle finit par établir dans la sensibilité de l'auditeur une échelle de «valeurs tonales» où l'importance de chaque fonction est déterminée par le rôle qu'elle joue dans l'agrégat tonal. La Tonique suzeraine en s'opposant à ses deux vassales D et S, détient naturellement le record de la puissance dynamogénique. C'est pourquoi toute phrase musicale qui veut être décisive, affirmative, commence et finit par la T. Si maintenant nous comparons la portée dynamogénique de la S et de la D, nous constaterons que la D agit plus puissamment que sa rivale, parce qu'elle a comme tierce la sensible (*sol* **si** *ré*), ce qui réveille l'image de la T en vertu de l'« attraction » dont nous avons déjà parlé. Ainsi, c'est la S qui a l'action dynamogène la plus faible.

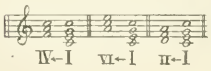
Ces trois valeurs, encore confusément hiérarchisées du XIIe au XIVe siècle, puis mieux pressenties aux XVe et XVIe siècles, finirent par symboliser en quelque sorte trois nuances émotionnelles-types (S = tension émotionnelle minima, D = tension émotionnelle plus forte, T = tension émotionnelle maxima). Plus le compositeur conçoit clairement l'architectonique tonale, plus il incline, même tout inconsciemment, à choisir dans ces trois valeurs émotionnelles les enchaînements correspondant le mieux aux variations de son rythme dynamogénique.

Mais si ces fonctions tonales T, D, S sont des valeurs dynamogènes-

motrices-émotionnelles à contrastes très marqués, elles sont précisément, à cause de ce contraste, des valeurs-types, c'est-à-dire vouées à une certaine rigidité. En effet, l'alternance des fonctions tonales T, D, S fait passer l'auditeur à travers une série de tensions motrices très contrastantes il est vrai, mais par cela même incapables de signifier des *nuances* émotionnelles, ne signifiant que de *gros contrastes* émotionnels. Cette signification émotionnelle des fonctions tonales leur assigne dans l'ensemble polyphonique un rôle tout spécial : elles déterminent les effets puissants, l'oscillation générale, le mouvement général de la motricité et, par conséquent, de l'émotion. Elles portent tout l'ensemble du rythme émotionnel et tranchent résolument les incertitudes de la mélodie, lui donnant des significations plus absolues, lui ôtant ce qu'elle pourrait avoir de pas assez marqué — et d'inquiétant. Les fonctions tonales sont en somme des agents d'ordre, de clarté et de franchise, des régulateurs un peu ennuyeux mais presque nécessaires. Ce qu'elles pourraient avoir d'émotionnellement monotone est d'ailleurs tempéré par le régime des substitutions et la variété rythmique. Les degrés substituts assouplissent la rigidité émotionnelle des degrés primaires, sans toutefois la rompre. La solidité demeure, moins puissante mais plus variée, moins émoussable, plus pénétrante. On peut donc dire, en définitive, que l'allure tonale définit les grandes lignes, ou pour mieux dire les *grands mouvements* du rythme émotionnel. Ces « grands mouvements », ces motricités générales de l'allure tonale peuvent avoir comme point de départ dans la mentalité du compositeur les sentiments les plus divers, car dans l'allure tonale il ne subsiste de ces sentiments que leur essence pour ainsi dire : l'élément moteur, la tension émotionnelle dénuée de tout coefficient intellectuel ; ce qui n'empêche pas d'ailleurs que chez l'auditeur l'allure ne provoque, par une sorte de processus à rebours, une tension émotionnelle semblable, laquelle est alors susceptible de déclancher les sentiments les plus divers, conditionnés par les tendances personnelles et momentanées de l'auditeur.

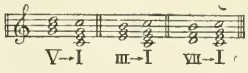
Les fonctions tonales, et l'affectivité.

Si, par exemple, un compositeur, en proie à un sentiment de quiétude, ou d'indifférence, ou de calme religieux, ou de calme champêtre, veut l'exprimer, il en dégagera, dans tous ces cas, fort divers, la *faible tension*, et insistera, tout intuitivement d'ailleurs, sur la fonction tonale « faible », la S, écrivant des cadences *plagales* (IV ← I), les multipliant, les nuançant à son gré par l'emploi des degrés substituts (VI ← I, II ← I), dont chacun atténue encore le caractère « faible » de la fonction-type (*Ex. 322*). L'auditeur conclura de la relative « faiblesse » de la S (nuances, rythmes, etc., toujours mis à part), à des sentiments de quiétude, de calme religieux ou champêtre, etc., où encore à n'importe quel sentiment qui correspond en lui à une faible tension motrice.



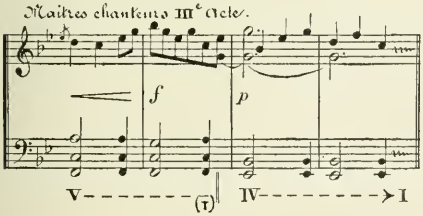
Ex. 322.

Si le compositeur veut exprimer un sentiment plus « tendu » (sentiment de valeur martiale, d'entreprise, de conquête, etc.), il insistera plutôt sur la D, et multipliera les cadences *parfaites* (V → I ou, selon les cas atténués, III → I, VII → I) (*Ex. 323*). S'il s'agit de sentiments accompagnés d'une très grande tension émotionnelle, comme l'héroïsme, le triomphe, le grand pathos, etc., la T sera soulignée ; — choisie, cela va sans dire, dans les modes majeurs ou mineurs les plus idoines.



Ex. 323.

Si ce n'était sortir du cadre objectif du présent ouvrage, nous montrerions ici comment l'effet psychologique est déterminé différemment par la même fonction tonale selon qu'elle se combine avec une nuance plus forte ou plus douce, avec un rythme plus actif ou plus passif, avec un tempo plus vif ou plus lent, avec une tonalité, une région plus ou moins excitante, etc., etc. Nous nous bornons à cette indication, cependant nécessaire pour faire comprendre l'indéfinie variété de moyens que possède l'allure tonale pour rendre avec une exactitude étonnante les motricités générales du rythme dynamogénique. Et tout ceci n'est rien encore, si l'on songe que chaque dièze, chaque bémol de l'altération chromatique, chaque 7e ou 9e, chaque mouvement contrapuntique, mélodique, polyphonique, chaque répétition, chaque saut d'une fonction tonale à la suivante vient encore modifier, parfois profondément, le sens de l'allure tonale. Il n'y a pas jusqu'aux entorses données à l'esthétique tonale dans un but inconsciemment descriptif ou pittoresque, qui ne soient révélatrices du rythme dynamogénique. Quand Wagner, dans la « Danse des Apprentis », passe brusquement de la D à la S (*Ex. 324*) à l'encontre des traditions les plus augustes, n'est-ce pas pour affirmer le complet relâchement des tensions inhibitrices qu'il estime caractéristiques des fêtes populaires.



Ex. 324.

2° L'allure et les formules phonesthétiques.

Chaque formule phonesthétique nouvelle, créée par le rythme dynamogénique d'un compositeur, tombe aussitôt dans le «domaine public». Libre à chacun de s'en servir, s'il sait l'adapter à son rythme dynamogénique individuel ; car à côté de l'originalité qui consiste à créer des formules nouvelles, il en est une autre, non moins précieuse, qui consiste à faire un usage nouveau des formules existantes. Y voir du plagiat, c'est ne rien comprendre à la création, qui est souvent — les époques créatrices et constructrices semblent alterner — une **re-création**. Il ne faut pas, en outre, oublier que les formules phonesthétiques peuvent, d'un maître à l'autre, se ressembler parce qu'étant l'expression de natures motrices similaires. La nouveauté des formules n'est donc nullement, comme on pourrait le croire, le critère du génie. Lorsque Josquin dessine l'attitude adorative et prosternée par une mélodie descendante, ce qui est «réellement nouveau» c'est le rapport de ce geste avec ceux qui précèdent et qui suivent, la place qu'il occupe parmi les autres gestes. Si les hommes se ressemblent fort par les émotions qu'ils peuvent éprouver, ce qui les distingue, c'est la combinaison et la succession différente de ces émotions.

A mesure que les formules se différencient de la souche primordiale, que ce soit par morcellement, par extension ou par agglomération, elles offrent un choix toujours plus riche au goût individualisé.

Celui-ci se définira par le choix qu'il fera de telle ou telle formule dans l'immense trésor phonesthétique ; autant par ce qu'il y puisera que par ce qu'il en négligera, tant et si bien que l'on ne pourra plus confondre son «cachet sonore» avec celui de n'importe quel autre; ce cachet spécial sera sa marque et comme son vibrant blason.

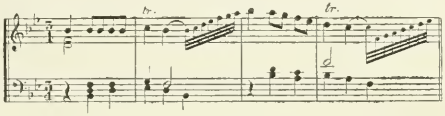
Si les maîtres des XVe et XVIe siècles, limités par des procédés contrapuntiques traditionnels et par des formules peu nombreuses, ne peuvent, malgré leurs capacités affectives, faire que de la «musique d'espèce», ceux du XVIIe, grâce à l'accroissement énorme du matériel phonesthétique, ont déjà une bien plus grande possibilité de choisir et d'affirmer par ce choix leur goût personnel, lequel goût est à son tour révélateur de leurs sympathies et de leurs tendances profondes.

Le chromatisme monteverdien, avec les dissonances, altérations, septièmes et neuvièmes qu'il entraîne, caractérise nettement l'ambiance sonore de cette époque, et tranche singulièrement sur l'harmonie si sobre et si peu «relâchée» du choral palestrinien ou luthérien.

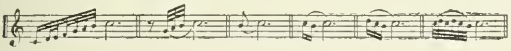
Comme dans les chapitres précédents nous avons longuement discouru de ces découvertes harmoniques, nous passons d'emblée aux innovations mélodiques.

Formules mélodiques aux XVIe et XVIIe siècles.

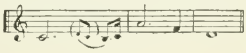
Une des plus caractéristiques est un usage tout à fait nouveau de la *gamme*, et cela en dehors des nécessités du contrepoint. Chez Giovani de Florence, Okeghem, Josquin ou Palestrina, la gamme, même prise au sens mélodique, n'a pas encore de fonction esthétique propre; elle ne fait que prêter chacune de ses notes isolées à tel ou tel degré, ou tout au plus confie-t-elle à un tétracorde isolé, et noyé dans la polyphonie, un geste montant ou descendant, gauche et empesé. L'exemple suivant, de Muffat (*Ex. 325*), la montre au contraire plus complètement émancipée, employée pour elle-même comme un ornement destiné à faire valoir la virtuosité. Cette formule nouvelle engendrera des fioritures de toute sorte. C'est un fragment terminal du trait, ou bien encore sa dernière note, qui sert de tremplin à la note importante attendue (*Ex. 326*). « Appogiature » chère à Scarlatti, à Rameau, à Bach et leurs contemporains.



Ex. 325.


Ex. 326.

On chevauche l'hyppogriffe le plus capricieusement du monde, presque avec préciosité, à travers les *mordants*, les *trilles*, les *gruppetti*, les *pincés*, les *doublés* et ces mille détails ornementaux dont les clavecinistes au XVIIIe siècle furent si friands, qui leur survécurent et se retrouvent jusque dans ce motif si « large » des Wälsungen de la *Tétralogie* (*Ex. 327*), lequel n'est que l'expression d'un gruppetto.

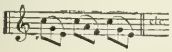

Ex. 327.

Influence de la technique du clavecin.

La technique du clavecin y fut pour beaucoup, sans doute. Cet instrument, souple, capable de mouvements rapides à cause du peu d'enfoncement de ses touches, devait singulièrement favoriser le développement des ornements accessoires, beaucoup plus difficiles à exécuter sur d'autres instruments. A cette époque déjà, le clavecin influence grandement la composition polyphonique tout entière, puisque c'est au clavecin que l'homme de l'art charpente et sculpte ses partitions d'orchestre.

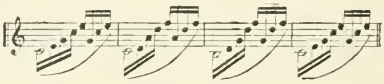
L'accord brisé.

Voici une formule qui en fut presque sûrement la conséquence : comme au clavecin il est très facile de jouer d'une seule main l'ensemble de l'accord parfait, soit à trois notes (*do mi sol*), soit à quatre notes (*do mi sol do*), et celà aussi bien successivement que d'un seul coup, l'habitude d'arpéger l'accord conduisit à considérer cet accord brisé comme un fragment *mélodique*.

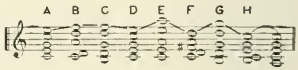

Ex. 328.

Il apparaît tout d'abord sous la forme de l'exemple 328 ou tout autre semblable, qui permet au claveciniste de prolonger le son de l'harmonie, peu susceptible de durée dans les instruments à plectres ou crochets, — et plus tard, à marteaux. Cette formule,

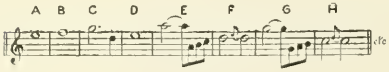
héritage direct des accords du choral, semble de prime abord exclusivement harmonique. Mais comme les diverses notes en sont attaquées successivement, l'impression de cet arpège ne pouvait faire autrement que de s'identifier avec celle de la mélodie populaire septentrionale, toujours encline aux intervalles de tierce. Aussi ces deux conceptions fusionnaient-elles, chez les maîtres du Nord surtout, moins gesticulateurs, moins mélodistes que les Italiens ou les Français. Le Prélude bien connu (en *Do*) de J.-S. Bach en est un exemple achevé. Ayant l'intention de faire un choral à cinq voix dont chaque harmonie, bien qu'arpégée, soit comprise comme un tout qui se suffit à soi-même (*Ex. 329*), Bach se passe parfaitement du dessin mélodique — ou, pour mieux dire, il ne s'en soucie guère. Et pourtant ce dessin y est tout entier, puisque Gounod, qui contrepointa le soprano de ce choral (*Ex. 330*) pour en faire son *Ave Maria*, put se borner à le démarquer en se contentant d'en renforcer les effets par une accentuation plus évidente des gestes mélodiques — tétracordes à la Josquin (*Ex. 331*), — par une mobilité plus excitante et, pour tout dire, plus vulgaire. L'*Ave Maria*, c'est du Bach francisé et mis à la portée de natures plus actives que contemplatives. Gounod estimait sans doute que la série d'accords arpégés de Bach n'était qu'une série d'attitudes tonales, un accompagnement appelant une « mélodie » ; il avait oublié d'entendre que l'allure des accords brisés en 16mes pouvait suffire à animer mélodiquement les intentions tonales de l'ensemble phonesthétique.



Ex. 329.

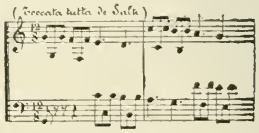


Ex. 330.



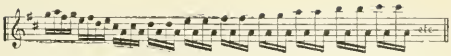
Ex. 331.

Cette habitude de décomposer les accords parfaits en arpèges mélodiques est grosse de conséquences, car c'est d'elle que naîtront plus tard bien des allures phonesthétiques de la symphonie allemande et même du drame musical wagnérien. En effet, des thèmes entiers, comme par exemple celui de la *Symphonie héroïque* ou le « Motif de l'Epée », sont entièrement bâtis sur des notes appartenant à l'accord parfait de Tonique. L'habitude de décomposer des accords pouvait encore être contractée pour d'autres raisons, qui furent souvent des raisons de virtuosité. Peut-être faut-il y voir de simples réminiscences de la technique du clavecin ou du violon. Gaspard Kerl répétait les notes des basses en sauts d'octaves (*Ex. 332*). Corelli jouait l'une des quatre cordes de son violon à vide et faisait avancer son doigt en glissant



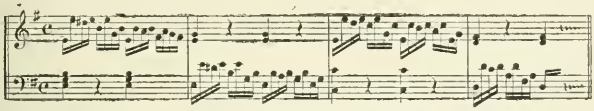
Ex. 332.

sur la corde voisine, l'archet sautant d'une corde à l'autre, alternativement (*Ex. 333*).



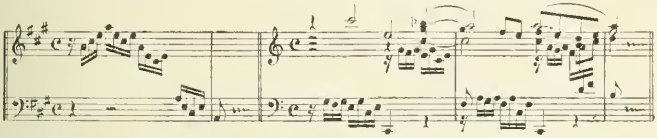
Ex. 333.

Ces divers genres d'arpèges, qui prolongent le même degré en le soulignant, seront plus tard émaillés de notes accessoires, d'échange et de passage; dissonances qui feront d'autant mieux ressortir, par contraste, les éléments homogènes de l'accord parfait. Ce fragment de Jean Kuhnau, de la fin du XVIIe siècle (*Ex. 334*),



Ex. 334.

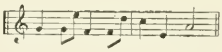
nous montre cette formule générale arrivée au point de développement où J.-S. Bach la reprendra pour animer les tout puissants Préludes dont on pourrait dire, kinesthésiquement parlant, qu'ils soulèvent les ogives des cathédrales (*Ex. 335*).



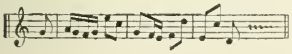
Ex. 335.

L'accord-arpège, en passant de la musique instrumentale en la vocale, y apporte de nouveaux éléments d'expressivité. Les intervalles agrandis provoquent l'habitude de «porter» la voix d'une note à l'autre, pour rendre le saut moins brusque. Cette légère liaison de note à note imite la grâce d'un geste lent et arrondi.

C'est ainsi qu'Ambroise Thomas, dans *Mignon*, traduit la coquetterie élégante de Philine (*Ex. 336*), en renouvelant un thème de Bach dont le contour délié l'avait peut-être séduit (*Ex. 337*).

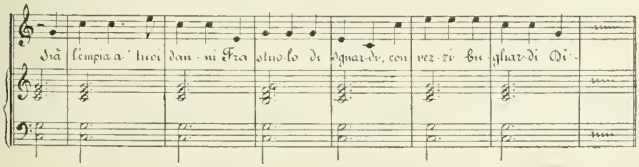


Ex. 336.



Ex. 337.

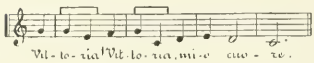
Les Italiens du XVIIe siècle eurent mille fois raison d'accorder à Carissimi l'épithète de «doux», car nul de son temps n'a su mieux que lui fusionner avec suavité les grands intervalles de l'accord parfait (*Ex. 338*).



Ex. 338.

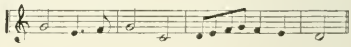
Grands, mais pas dangereux, parce que soutenus par des cadences de bon aloi, de style pur, quoique et parce que populaire. Il faut bien le dire, au risque de chagriner les contempteurs de la foule, les maîtres ont toujours réussi lorsqu'ils ont reposé leur inspiration personnelle sur des bases anonymement élaborées par la collectivité, lorsqu'ils ont plié leur fantaisie au rythme de marche et de danse, aux formules limpides et précises de l'invention populaire. Témoin l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs*, dont les principaux thèmes sont inspirés de fragments populaires du XVe siècle. Si leur originalité y sacrifiait quelque chose, elle y gagnait en revanche un plus grand pouvoir d'humanité, d'extension parmi les hommes. Et cela n'est pas à dédaigner, car si l'art s'accomplit par des hommes, il s'accomplit aussi pour des hommes.

Cette robustesse, un peu populacière si l'on veut, mais si émouvante, et que les contrapuntistes du moyen âge avaient trop négligée, apparaît déjà très nettement chez Carissimi. L'accord de Tonique traverse, soutient, contient tout l'amalgame mélodique (*Ex. 339*).



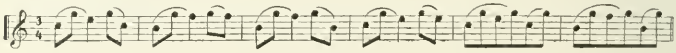
Ex. 339.

Largeur déjà toute hændelienne (*Ex. 340*).



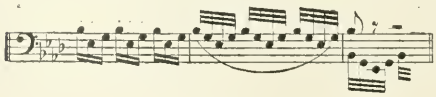
Ex. 340.

L'accord arpégé, effet éloigné de l'accord simultané du choral, vient ainsi à la rencontre de l'antique et populaire phrase pentaphone, si universelle comme nous l'avons vu ailleurs, et se retrouve jusque dans les « Jodels » alpestres (*Ex. 341*).



Ex. 341.

Beethoven, dans l'*Andante* de la Ve Symphonie obéit à une suggestion de même espèce — réminiscence obscure de cet archaïsme mélodique, passé au travers de la technique des clavecinistes — lorsqu'il fait « trotter » ainsi les violoncelles sans accompagnement ni mélodie (*Ex. 342*).



Ex. 342.

Formules empruntées à la technique du luth.

Une autre formule, d'exécution particulièrement commode sur les instruments à clavier comme sur ceux à cordes, se répand en même temps que les précédentes. Ce trait de virtuosité, formé d'une série de tierces et de secondes dont la régulière alternance dessine un zigzag plus ou moins prolongé, (voir les neuf premières notes de l'exemple 333, page 235), assouplit la gamme montante ou descendante sans en détruire l'ordon-

nance. Son usage, qui remonte probablement à une très haute antiquité, fit sans doute les délices des artistes pratiquant les instruments ancêtres du luth arabe. Est-ce coïncidence pure, si, aujourd'hui encore, les Nègres d'Afrique l'exécutent — souvent avec une remarquable dextérité — sur leurs instruments polycordes, ou bien l'hypothèse d'une ancienne tradition, conservée intacte chez ces peuplades primitives, serait-elle acceptable ? Quoi qu'il en soit, l'usage de ce feston ornemental apparut en Europe en même temps que le luth ; les *Romances* de Luiz Milan (1553) nous le montrent définitivement amalgamé à la technique des « chanteurs au luth » espagnols.

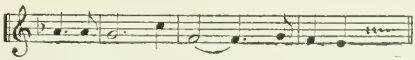
La figure ornementale, bientôt reprise par les Italiens, devint, à partir de la Renaissance, aussi importante dans la musique polyphonique qu'avait été avant elle le tétracorde néerlandais ; et c'est peut-être par souci historique que Wagner, dans les *Maîtres chanteurs*, pour ridiculiser Beckmesser et sa guitare, l'a parodiée en en boursoufflant les intervalles.

Passant du luth à l'orgue, cette dentelure contrapuntique orne les fugues de Frescobaldi, puis celles de Sweelink, se perpétuant intacte jusqu'à Rameau, Hændel et Bach (cf. ex. 372, m. 2 ; 434, m. 1 et 2). De la formule primitive en découlent d'autres plus complexes. C'est tantôt une légère irrégularité harmonique du zig-zag (ex. 437, ligne supérieure, — par extension, ex. 422, ligne 3), tantôt une partielle dissociation rythmique (ex. 431, main droite *et* main gauche) ; ici une note de passage comblant le vide de la tierce montante (ex. 398, m. 2 ; ex. 399), ailleurs, comblant celui de la tierce descendante (ex. 397 ; par extension ex. 421, m. 7) ; à moins que le zig-zag ne se coule dans l'harmonie brisée du Choral, s'étalant en arpèges dentelés (ex. 334, 335), ou encore en sinuosités plus chromatiques (ex. 433 ; par extension, ex. 430), etc.

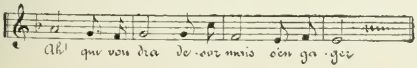
* * *

Transmission des formules.

Avant de clore ce paragraphe sur les formules phonesthétiques, ajoutons que souvent, bien plus souvent qu'on ne croit, elles passent comme de commodes clichés d'un maître à l'autre, et qu'il ne faut pas s'en indigner, car les plus grands en ont fait le plus large usage. Le tout est de savoir s'en servir, et ce n'est qu'au vol maladroit qu'on reconnaît le plagiaire. Les larcins des génies ont si bonne mine qu'on ne les découvre qu'à la loupe. Tel cet air d'Amadis (*Ex. 343*)



Ex. 343.



Ex. 344.

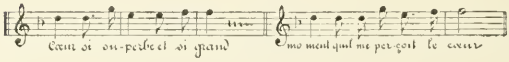
que Lulli emprunte subrepticement à son beau-père Lambert (*Ex. 344*), dont le récitatif ne se distingue de celui de

Lulli que par une inflexion plus carissimienne. Le plagiat mélodique « par alliance» est manifeste... et pourtant, de par la rondeur de l'allure, c'est bien du Lulli.

Souvent encore l'emploi de telle formule est commandé par les exigences de la mode, et on y chercherait en vain le cachet de l'émotion.

La musique, comme toute chose, ne peut échapper à un partiel snobisme.

Ainsi, Lulli emploie sans vergogne une identique formule dans des récitatifs qui n'ont guère de concordance affective (*Ex. 345*).

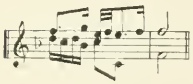


Ex. 345.

Dans ces deux fragments, la phrase mélodique est tout simplement plaquée sur la formule tonale IV V I. qui paraît suffisamment séduisante. D'ailleurs, ces tours de phrase, si favorables pour faire valoir la succession terminale S D T, couvriront des pages entières de Rameau (*Ex. 346*), feront de périodiques apparitions chez Hændel et Bach (*Ex. 347*), et, dilatés par l'usage croissant des cadences accessoires, fourniront d'importants fragments mélodiques à tous leurs successeurs. Comparez, en faisant abstraction des apparences, ces trois passages (*Ex. 348*).

Ex. 346.

Filiation des formules.

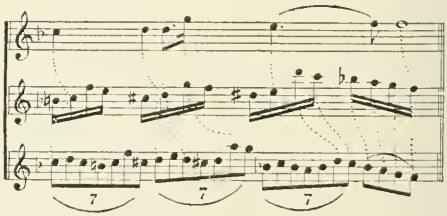


Ex. 347.

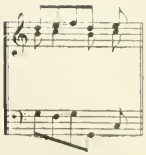
de Lulli,

de Weber,

de Schumann.



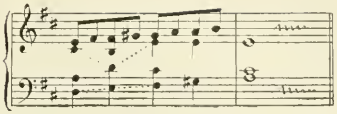
Ex. 348.



Ex. 349.

Toutes ces formules font souche par voie d'imitation, de variation et de combinaison. Au XVIIe siècle, ces combinaisons, faute d'adresse, donnent parfois des résultats assez contestables, mais qui n'en sont pas moins féconds. Lulli, pénétré de la formule harmonique IV V I, n'hésite pas à supporter en son honneur les dissonances issues du diatonisme du premier tétracorde (*Ex. 349*).

Cette tentative, bien gauche, profitera au mordant et vibrant Rameau (*Ex. 350*).



Ex. 350.

3° L'allure dynamique.

Par une sorte de tradition regrettable, les compositeurs n'indiquent leurs intentions dynamiques que fort vaguement, à l'aide d'harmonieuses paroles italiennes qui auraient quelque avantage à être remplacées par des indications plus rigoureuses. Car la dynamique est, comme nous l'avons déjà expliqué dans l'Introduction, un facteur dynamogénique des plus efficaces et dont l'examen très approfondi et prudent s'impose dès que l'on tente de déterminer les particularités de style d'un compositeur. Cet examen sera même, pour certains créateurs, de la plus haute importance, car peu originaux dans l'invention des formules phonesthétiques, ils peuvent en un certain sens racheter ce défaut par l'inépuisable nuancé de la dynamique.

Dès qu'elle change d'intensité, la motricité cesse d'être la même. Si nous avons distingué tout à l'heure entre la qualité et l'intensité du geste, nous ne l'avons fait que pour la commodité de l'exposé. Le même geste, plus fort ou plus faible, est un *autre geste* ; et cela est tellement vrai, que la même musique, jouée avec deux dynamiques différentes, change complètement de signification affective. Jouez le triomphal *Final* de la Ve Symphonie de Beethoven *pianissimo*, en gardant intacts tous les autres caractères, et il exprimera tout autre chose que l'exaltation héroïque. Il n'est pas exagéré d'affirmer que la dynamique est un symbole tout aussi expressif et tout aussi spontané de la personnalité d'un compositeur que sa phonesthétique.

La Dynamique au moyen âge.

Peut-on dire que la musique antique et médiévale ait dédaigné la nuance, ce facteur si puissant de l'expressivité moderne ? Les nuances n'étaient pas souvent notées, il est vrai, mais elles pouvaient être traditionnelles, ou bien abandonnées au choix de l'exécutant. On prétend que pour goûter la nuance, une culture esthétique raffinée est nécessaire. Evidemment, cette culture y est pour quelque chose, mais une autre culture est plus indispensable, et cette culture c'est celle du cœur. L'antiquité, dont il serait monstrueux de dire qu'elle manquât de culture esthétique, c'est peut-être par défaut de culture sentimentale qu'elle négligea la nuance, si elle la négligea. Mais le moyen âge, avide de pressentiments et d'espérances, faible d'esprit mais fort de cœur, est-il possible qu'il ne l'eût pas connue ?

La Dynamique des chanteurs au luth.

Il serait tout à fait puéril de le nier des chanteurs au luth, dont le récitatif était un *parlando* calqué sur la dymanique du langage, et de ce langage toscan où certaines syllabes montent à l'assaut tandis que d'autres

expirent. Pourtant, en ce temps d'âmes élégantes, la nuance est encore chose aristocratique, chose d'un seul. L'orchestre ne sert qu'à soutenir les voix, pour laisser à l'organe humain toute sa liberté expressive. Ce n'est qu'au début du XVIIe siècle que l'art de la dynamique commence à apparaître dans la musique instrumentale. En 1634, Landi écrit un *San Allessio* dont l'Ouverture madrigalesque accuse des « piano » et des « forte » intentionnellement opposés en vue d'une signification affective. La fin du morceau comporte même un tempo plus vif, un *coup de fouet*, destiné à faire sursauter l'auditeur peut-être assoupi. Mais il y a plus que cela ; outre les nuances de détail, chaque *partie* de l'œuvre est de plus en plus conçue dans une nuance dynamique spéciale. Les états d'âme particuliers se meuvent dans un état d'âme général dynamiquement caractérisé, dont le caractère est soutenu par la *durée* du morceau, ce qui donne le *temps* à l'auditeur, presque toujours médiocrement attentif, de subir cet état d'âme qui, fugitivement exprimé, lui échapperait. C'est ainsi que Beethoven fera *durer* une bourrasque d'âme à travers tout l'Orage de la *Symphonie pastorale*, tandis que la « Scène au ruisseau » ne sera qu'une longue, calme et invariable extase.

La Dynamique orchestrale.

Lorsque la construction technique des instruments fut assez avancée, leur alternance avec la voix humaine offrit des occasions de nuances tout à fait particulières. Dans l'Oratorio *Santa Christina* (1676), Frédérici réitère le thème de la déclamation en des ritournelles de violons. Pour longtemps encore, c'est le violon surtout, à cause de sa souplesse incomparable, qui accomplira dans l'orchestre le rôle affectif de la voix absente, en en adoptant les formes expressives. Et cela principalement à partir du moment où le *Concerto grosso* (grand orchestre) sera constitué, le *Concertino* s'étant révélé insuffisant.

Dans le nouvel ensemble polyphonique chaque voix pouvait prétendre à être expressive, à avoir ses instants de prépondérance dynamique, à apparaître enfin en sa spécifique chatoyance. Les *Concerti grossi* de Torelli, et surtout de Corelli, en sont de magnifiques preuves. De fins pianissimi alternent avec le fortissimo du quatuor à cordes, fond général sur lequel glisse et gambade le solitaire violon-virtuose, lieutenant de la voix humaine. Désormais, celui qui tient l'archet principal méritera bien de la musique s'il sait le faire *parler*, car le violon peut tout dire ; le violoniste qui n'est qu'exécutant pourra « créer » après le violoniste créateur, superposer son âme à la sienne, et son œuvre ne sera pas, quoique éphémère, stérile pour les dignes qui l'entendront, car ils sauront s'en souvenir. Et si

> ... le souffle étouffé de l'âme appassionnée
> Brandit dans les archets son appel frémissant...,

celui qui portera cette âme pourra prendre place à la droite des plus grands.

4° L'Allure rythmique.

La dynamique révèle l'intensité des dynamogénies. Le rythme indique les relations de ces intensités ; ces relations d'intensités alternent *régulièrement* dans la mesure, *irrégulièrement* dans le rythme proprement dit ; dans des cas infiniment nombreux, le rythme se confond avec une métrique traditionnelle. Une marche militaire n'exprime pas seulement un rythme propre à des émotions martiales ou agressives, mais aussi (et en même temps) le rythme des pas régulièrement alternants. Or, nous l'avons dit, lorsqu'un rythme est collectif, il a de fortes raisons de se styliser, de se cristalliser en une moyenne motrice générale et de perdre ses qualités individuelles. Tel fut le « rythme » de la musique contrapuntique aux environs de la Renaissance. Partout, dans les canons et dans les fugues de cette époque, des «maximes», des «carrées», des «brèves», des «semi-brèves», dont les valeurs sont toujours une division en fraction simple ($^1/_2$ ou $^1/_3$) de la valeur immédiatement plus grande. Ces rythmes impersonnels, appelés vulgairement *mesure*, sont à la musique ce que le nombre des syllabes est à la poésie, une ordonnance en répétition, sympathique à notre organisme fort coutumier des rythmes réguliers et facilement stylisables, (presque toute notre activité subconsciente étant, dans ce sens, rythmique : respiration, pulsation, péristaltique, mastication, marche, travail machinal, écriture, etc.). Le rythme-mesure ne peut donc guère exprimer la personnalité ; il n'exprime qu'une habitude physiologique, dont on ne peut dire grand chose, si ce n'est de la constater. Mais à côté du rythme-mesure des Néerlandais calculateurs, la Renaissance accuse d'autres rythmes plus individuels, ceux des races latines, dont l'impulsivité motrice avait besoin de se répandre en gestes nombreux, mieux apparents et plus différenciés.

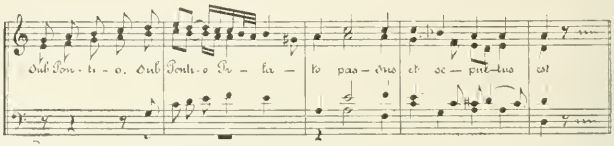
Et rien n'est plus intéressant que de suivre le combat qui se livre, à partir du XVe siècle, entre la savante et froide tradition métrique des Néerlandais émigrés en Italie et l'impétueuse improvisation du chant populaire napolitain ou vénitien. Les deux antagonistes ne firent d'ailleurs qu'y gagner, car tandis que la passion italienne se voyait forcée de tempérer métriquement ce que ses formules rythmiques avaient de trop relâché, la grande école des contrapuntistes subissait l'influence émancipatrice de l'allure méditerranéenne, tout autrement souple et spontanée.

Le style sévère des Néerlandais résista tout d'abord à cet envahissement de «l'expression par le rythme».

Les Josquin, les Palestrina, les Lasso n'osèrent, en effet, que des séries de quarts de note, entremêlées de groupes de deux ou quatre huitièmes diatoniques, ou coupées par des demi-notes. C'est déjà, si l'on veut, un relatif désordre, mais tellement symétrique qu'impuissant encore à para-

Le rythme chez Palestrina.

phraser une émotion. Pourtant, en y regardant de plus près, on trouverait peut-être en certains fragments palestriniens un mouvement déjà plus émotionnel. Voici un passage de la *Messe du Pape Marcel*, cette « Passion » qui est le chef-d'œuvre du maître (*Ex. 351*).

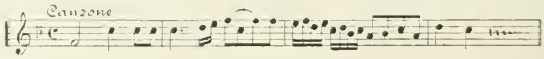


Ex. 351.

Le Christ approche de la Croix. Les vitesses doublent comme les battements de cœur angoissés de Marie et de Madeleine. Puis une longue demi-note de mort. *Passus et sepultus est.* L'agitation s'abîme dans la douleur. Tout s'affaisse, la mère, la pécheresse, le *si♭*, l'alto et le ténor.

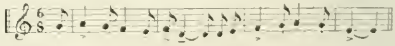
Le « geste rythmique ».

Une formule rythmique pareille, si vivante et expressive, frappe par son rapport évident avec le rythme émotionnel. Aussi, les maîtres italiens, ayant intuitivement saisi ce rapport, cherchèrent-ils à s'individualiser par ce moyen nouveau : le « **geste rythmique** ». L'art du rythme pittoresque est, du reste, si étroitement lié au sens musculaire, que des peuples gesticulateurs comme les Latins surent le pratiquer infiniment mieux que les Germains, dont les gestes restent intérieurs[1]. Quoique respectueux encore de tradition néerlandaise, les Latins oseront bientôt les formules les plus diverses; ils n'hésiteront pas à contredire le rythme général par des rythmes particuliers, sûrs que le rythme conventionnel ne peut, malgré ces déformations, être oublié. Dans ce fragment de Frescobaldi (*Ex. 352*), le

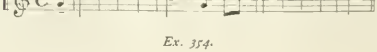


Ex. 352.

[1] On peut admettre, en thèse générale, que les Latins ont une prédilection marquée pour les rythmes $^6/_8$, tandis que les Germains se confinent volontiers dans le rythme $^4/_4$. Faudrait-il peut-être y voir un effet de la somme d'innervation propre aux individus de chacune de ces races, ceux du Sud, plus exposés aux effluves magnétiques du soleil, éprouvant un plus grand besoin de gesticuler pour convertir en mouvement l'énergie accumulée. Le rythme $^6/_8$ serait ainsi une inconsciente délivrance motrice pour le Latin, tandis que le $^4/_4$, rentrant dans l'habitude motrice constante de la marche, n'exige aucun effort *spécial* d'innervation. Si l'on compare des chants populaires des deux races, on voit assez nettement s'affirmer cette opposition entre l'expansion rythmique méditerranéenne (*Ex. 353*) et l'inertie rythmique du Nord (*Ex. 354*).

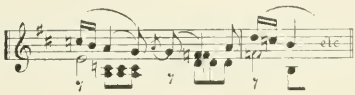


Ex. 353.



Ex. 354.

rythme de la troisième mesure s'oppose nettement au précédent. Pour donner une impression d'élégance, Scarlatti fera alterner des notes rapides avec d'autres *beaucoup* plus lentes (*Ex. 355*), comprenant bien que la grâce n'est souvent autre chose qu'une succession hardie, souple, non brusque, d'inattendus.



Ex. 355.

5° L'Allure et le Tempo.

Le rythme dynamogénique peut aussi être caractérisé par la rapidité plus ou moins grande de ses variations émotionnelles. Cette diversité dans la rapidité de succession des états d'âme s'extériorise par le choix des *tempi*.

Disons-le en passant : cette question du choix des *tempi*, qui divise continuellement les interprètes et les critiques, est tellement liée au degré d'excitabilité et de motricité individuelles qu'il n'y a aucune raison pour qu'on s'entende jamais à son sujet. Un contemplatif Germain qui entre dans une église d'Italie trouvera outrageusement rapide la ritournelle des orgues, et le pétulant Italien estimera fastidieuse et flasque l'*Andacht* avec laquelle un Allemand exécutera un « *Adagio religioso* ».

Chacun d'eux s'adapte aux dynamogénies conformes à son propre rythme dynamogénique et ne s'adapte qu'à elles[1] (aussi longtemps que des éléments intellectuels n'entrent pas en jeu pour modifier en partie ces jugements tout spontanés).

Le Tempo et le Rythme.

Etant donné cette si grande variété des tempéraments, il est assez difficile de déterminer, dans les diverses œuvres, les rapports du *tempo* avec le rythme, — de la vitesse métronomique avec l'accentuation. Nous croyons pourtant que le choix du « rythme » dicte celui du tempo, sauf les cas où le tempo est imposé par une forme musicale donnée. Dans une composition non astreinte à une succession coutumière de tempi (comme la Sonate ou la Symphonie), ce ne sera pas tel tempo qui déterminera tel rythme, mais plutôt tel rythme qui déterminera tel tempo. Nous disons plutôt, parce que le contraire peut néanmoins être vrai. Il peut même arriver que les effets du tempo et du rythme se neutralisent et produisent un *troisième* état d'âme, tout autre encore, par exemple dans le cas où un tempo lent serait appliqué à un «rythme» très actif.

Le degré de vitesse, en précipitant ou en ralentissant les réactions dynamogéniques, provoque une excitation motrice différente, et devrait par conséquent modifier sensiblement la nature de l'émotion. Pourtant cette influence du tempo sur le ton affectif n'est pas toujours appréciable, et elle

[1] Il suffit de comparer l'allure de marche de l'armée allemande à celle de l'armée italienne (surtout des bersaglieri, dont le pas est presque deux fois plus rapide) pour saisir la différence énorme du sentiment du *tempo* chez les deux races.

est loin d'être aussi déterminante que celle du rythme. C'est ainsi que pour le Prélude de *Tristan* les divergences de tempo des grands chefs d'orchestre sont énormes (de 10 à 16 minutes) sans que ce changement de vitesse en modifie la signification affective *si les accents rythmiques sont restés les mêmes*. Le même Prélude, accentué autrement (en substituant par exemple un accent martial à l'accent langoureux) dans les mêmes conditions de temps, ne serait plus le Prélude de *Tristan*; car ce serait mettre à la place d'une incertitude pessimiste une affirmation douloureuse, et changer par conséquent l'allure voulue par le compositeur.

Le compositeur oppose les vitesses selon le flux de ses représentations motrices. Du moins il faudrait qu'il le fît: mais souvent les conditions de l'instrument pour lequel il écrit déterminent en partie le choix du rythme. Le claveciniste sera porté aux *allegro*, aux *presto* parce que les notes soutenues n'acquièrent pas sur cet instrument toute leur valeur, tandis que les mouvements rapides y sont faciles. Dans une composition de longue haleine, d'autres raisons commanderont des rythmes idoines. Une sonate toute en *allegro* ou en *andante* exténuerait ou ennuierait l'auditeur. Ce souci d'équilibre présidera à la loi de la Sonate moderne, où deux mouvements rapides encadrent en principe un mouvement plus lent[1]. Ce sera le secret rythmique de Beethoven en ses Symphonies, où de grands *Adagios* presque impassibles reposent de la gradation cénékinesthétique du premier mouvement et préparent la culminance du Final.

Les moyens pittoresques.

Les éléments moteurs de l'émotion se trouvent à l'état presque pur dans la musique dite *pittoresque*, plus franchement imitative que la musique «expressive». En effet, le mimétisme d'un geste extérieur est plus conscient, plus précis, et mérite bien le nom d'*imitation*, alors que la valeur dynamogénique du geste intérieur est plutôt «mesurée» qu'imitée par la musique.

Le «procédé» imitatif.

Outre l'imitation qui définit les diverses émotions kinesthésiquement, par les divers «cris»[2] mélodiques, on peut encore en considérer une autre, plus superficielle, simple parodie de la première, et qui s'applique à suggérer un état de conscience donné par le rappel pur et simple du coefficient sonore d'un événement donné. De cette imitation, le compositeur devrait user avec une extrême prudence, d'autant plus que les effets onomatopéiques ne sont guère difficiles à obtenir. L'imitation naturaliste de tel ou

[1] Ce principe est déjà visible dans certaines sonates de Scarlatti qui, bien qu'écrites en un seul morceau, comportent deux *allegros* séparés par quelques mesures *quasi andante*.

[2] Cf. Le geste vocal, pages 29 et suivantes.

tel bruit, de tel mouvement, de tel geste, fait tache dans une œuvre qui, par ailleurs, n'est pas une reproduction de la réalité extérieure mais une manifestation sonore de la réalité intérieure. En dehors de cette imitation directe des gestes extérieurs, que peut bien être encore la musique naturaliste? Une imitation de *bruits* surtout, car dans la nature les sons musicaux ne sont que l'exception. Dans ce genre, le phonographe deviendrait le maître insurpassable.

Le procédé du son imitatif ne peut être toléré que comme un amusement dans un morceau à programme, si le sujet l'exige absolument. Saccadas d'Argos fit bien, dans le *Pythicon*, de limiter ce besoin de pittoresque à l'« *odontismos* », au grincement de dents du Python.

Quelques artistes de la Renaissance usèrent sans vergogne de ces procédés faciles [1]. Le violoniste Carlo Farina, de Mantoue, « épata » son public — qui en l'espèce était le prince de Saxe (1627), — par des aboiements, des miaulements, des cocoricos habilement intercalés dans des passages compliqués de son « *Capricio stravagante* ». Ces *trompe-l'oreille*, du reste brillamment exploités de nos jours par Richard Strauss — la stridulence de la scie sur « l'atlas » de Jean-Baptiste — ne sont le plus souvent que des acrobaties sonores qui ravissent la candeur de la multitude mais n'amusent l'auditeur cultivé que par manière de distraction.

L'imitation et le rythme moteur-émotionnel.

L'imitation qui consiste à rendre, par l'allure mélodique, l'orientation des tendances motrices présentes dans les sentiments, est tout autrement admissible. C'est l'imitation par le son, non plus du bruit, mais de l'allure intérieure déterminée par la perception d'un événement. Faire accompagner, comme le fit ce maître italien du XVIIe siècle, les mots *Mille saette* (mille flèches) par de multiples et rapides traits de violon, n'est guère déplaisant, parce qu'en somme ce n'est pas une imitation, mais une métaphore du champ visuel au champ sonore. On peut en dire autant de la Tempête déchaînée par Marin Marais, le prédécesseur de Rameau, dans son opéra *Alcyone* :

Un trémolo de contrebasse, en croches et triples croches, frémit de tout le courroux de la Terre et de l'Onde. La basse de viole saccade, à l'octave, l'angoisse du naufrage. Des arpèges de cordes, en trémolos de $V\frac{6}{3}$, se précipitent, fulminants. Les premiers violons s'aiguisent en sifflements sinistres; le tambour, peau détendue, gronde sourdement et sans relâche. Gigantesque tempête.... Le public d'alors en tremblait sans doute; mais un autre public, moins enfant, en pourrait sourire, comme il sourirait de la «grande noise», de l'infernal tapage que, dans les Mystères du temps des

[1] La musique « imitative » des maîtres du XVIe siècle, Clément Jannequin *(la Bataille de Marignan*, le *Siège de Boulogne, la Chasse au lièvre*, etc.) Verdelot (*la Chasse au lapin*, etc.), Sublet, Granier et autres, n'est qu'indirectement naturaliste. Il s'agit ici de madrigaux à quatre ou cinq voix qui, si on en supprime le texte, imitatif, restent simplement « musicaux » et sans portée descriptive bien spéciale

Valois, les diables menaient à grand renfort de couleuvrines et d'arquebuses, le tout accompagné d'un horrifique « tonoire de quelques tuyaux d'orgue »...

L'orchestre dramatique au XVIIe siècle.

L'orchestre de l'opéra italien se dépouille progressivement des instruments à vent, cuivres ou bois. Le violon se dégage des nombreuses voix de l'orchestre madrigalesque et acquiert un style propre après Gabrieli et Monteverde.

Dans la partition de *San Allessio* de Landi (1634) les instruments sont les suivants :

1° Violino,	Liuti,
2° Violino,	Tiorbe,
3° Violino,	Violini,
Arpe,	Lyra,

Basso continuo per gravicembalo.

En Allemagne, extension de l'orchestre; cohésion de la masse instrumentale, « grandeur » sonore.

Familles instrumentales par groupes de quatre ou cinq individus, à l'imitation des chœurs. Dans un double chœur à huit voix, par exemple, on trouvera, pour soutenir le dessus, trois flûtes traversières, ou trois cornets, ou trois violons, ou bien un violon, un cornet, une flûte (traversière ou à bec); pour soutenir l'alto et le ténor du premier chœur, deux trombones. Le second chœur est soutenu par une viole de gambe, une flûte avec le basson, et le trombone quarte.

Les influences du style dramatique italien se font sentir à l'époque d'Henri Schütz.

Voici la composition de la partition d'une messe de Benoît de St-Joseph (1680) :

Canto,	Violino 2,
Alto,	Viola 1 et 2,
Tenore,	Trombone 1 et 2,
Basso,	Trombone 3,
Tenore 1 et 2,	Gazetto,
Violino 1,	Organo.

VII. LA MUSIQUE ITALO-FRANÇAISE DU XVIIe SIÈCLE

Pendant que l'Italie se prodigue en créations vivantes et pleines de passion, la France languit en la phonesthétique prudente et conventionnelle — quoique élégante parfois, — des Ducaurroy, des Mauduit, des Lambert, qui, reprenant la basse continue des motets de Dumont, préparent les voies à l'opéra français de Cambert. Chez ces précurseurs, peu d'allure personnelle encore. Mais lorsque le Florentin Lulli prend la plume pour ordonner la musique des ballets dont le Roi-Soleil était si friand, c'est la solide tradition de l'harmonie palestrinienne qui guide son inspiration.

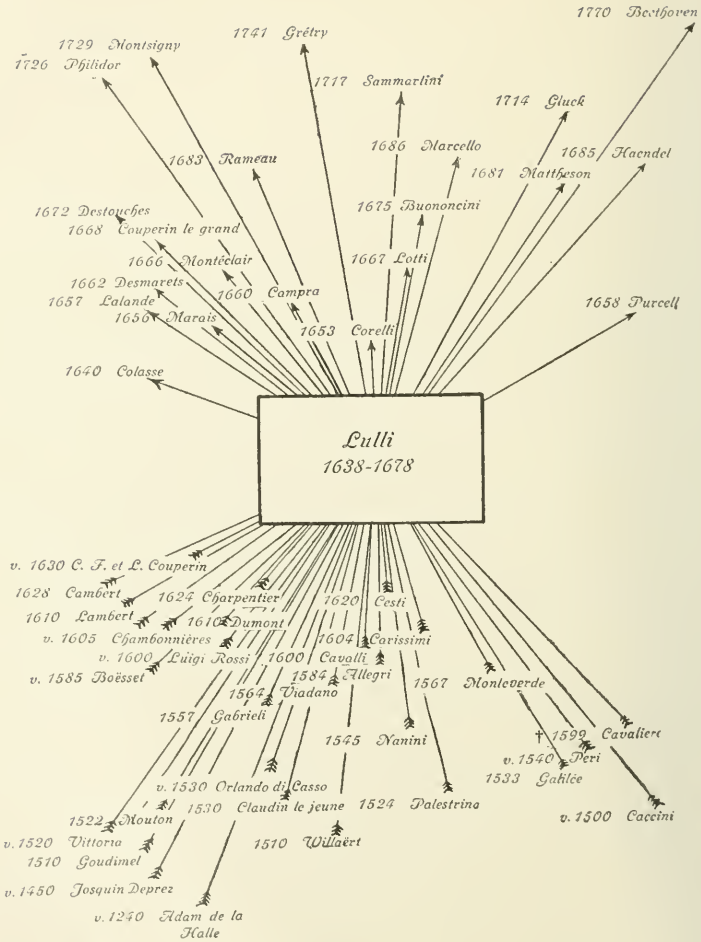
Aux formules fluettes et délicates des maîtres français, Lulli infuse la puissante vitalité de la rythmique italienne ; et la mâle vigueur de ce tempérament volontaire, devant lequel le roi lui-même devait plier, donne à son allure quelque chose de posé, de décidé, de véritablement majestueux.

Quoique impulsif, l'Italien[1] Lulli sait être pompeux. Au contact de Versailles, l'esprit florentin qui l'anime s'est transformé. A ces fêtes magnifiques qui étaient plutôt des cérémonies, à ces courtisans hautement et largement perruqués, à ces cartésiens de grand air, ne fallait-il pas une musique lente et majestueuse comme une Pavane, grandiloquente comme une oraison de Bossuet, immensément architecturale comme la colonnade du Louvre.

Lulli sut réaliser l'idéal du Grand Roi.

Aussi fut-il l'organisateur attitré de ces divertissements éblouissants, autant régisseur et décorateur que musicien. C'est sans doute à cela que Lulli doit, en partie du moins, sa célébrité auprès de la postérité. Car si l'on examine de près ce que cet ordonnateur des pompes royales apporta à la musique, on trouve qu'à part cette allure bien campée et la manœuvre adroite des fonctions tonales, il est beaucoup moins un novateur qu'un amplificateur des trouvailles de ses prédécesseurs français et italiens.

[1] Certains indices font aujourd'hui supposer que Lulli serait d'origine française. Sa famille ayant longtemps habité l'Italie, son influence n'en doit pas moins être prise en considération.

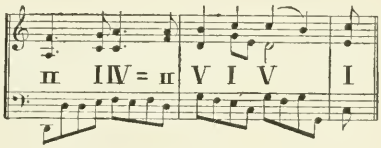

1770 Beethoven
1741 Grétry
1729 Montsigny
1726 Philidor
1717 Sammartini
1714 Gluck
1686 Marcello
1685 Haendel
1683 Rameau
1681 Mattheson
1675 Buononcini
1672 Destouches
1668 Couperin le grand
1667 Lotti
1666 Montéclair
1662 Desmarets
1660 Campra
1657 Lalande
1658 Purcell
1656 Marais
1653 Corelli
1640 Colasse
Lulli
1638-1678
v. 1630 C. F. et L. Couperin
1628 Cambert
1624 Charpentier
1620 Cesti
1610 Lambert
1610 Dumont
v. 1605 Chambonnières
1604 Carissimi
v. 1600 Luigi Rossi
1600 Cavalli
v. 1585 Boësset
1584 Allegri
1567 Monteverde
1564 Viadano
1557 Gabrieli
1545 Nanini
† 1599 Cavalieri
v. 1540 Peri
1533 Galilée
v. 1530 Orlando di Lasso
1530 Claudin le jeune
1524 Palestrina
v. 1500 Caccini
1522 Mouton
v. 1520 Vittoria
1510 Willaërt
1510 Goudimel
v. 1450 Josquin Deprez
v. 1240 Adam de la Halle

S'il nous paraît grandiose malgré tout, c'est qu'il est simple dans ses harmonies, largement diatonique, ennemi de la souplesse chromatique du style représentatif, régulier dans ses rythmes, — pour tout dire, reposant et solide en regard des complications, des nervosités de la musique moderne. La rigidité de sa « basse continue » accentue encore le sentiment de tenue et de décorum qu'inspire cette phonesthétique qui n'avait rien de trop large au milieu des spectacles à grands effets de Versailles. **La phonesthétique de Lulli.**

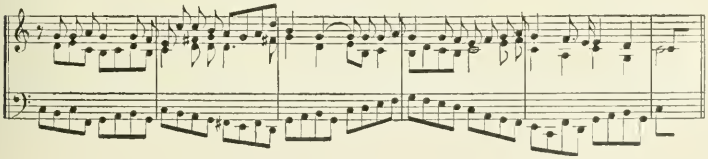
Le pompeux de Lulli ne vient pas nécessairement de ses tempi soutenus, car sa verve s'est mainte fois donnée carrière en *Allegros* fugués, voire en bouffonneries musicales témoignant d'une belle vivacité. La grandeur de son style tient avant tout à sa sobriété harmonique, à l'absence de toute complication phonesthétique, en particulier de chromatisme. Le geste de Lulli est simple, et rejette résolument tout détail accessoire ; la basse continue, aux notes inexorablement égales, se déroule avec une absence d'imprévu rythmique bien faite pour inspirer une complète assurance.

Caractères de la musique de Lulli.

Reliés par cette basse continue, qui paraît ferme parce que dépourvue de toute appogiature, de tout accessoire dissonant, les degrés, exprimés par le plus petit nombre de voix possible, impressionnent par le jeu calme et heureusement alternant de leurs successions (*Ex. 356*). Les périodes de Lulli sont le plus souvent symétriques, par groupes de 3 ou 4 mesures, et s'appuyent sur la métrique conventionnelle de la marche ou de la danse. Le cliché final I IV V I, indispensable dans toute la musique du XVIIe siècle, *s'ajoute* fréquemment aux groupes symétriques des mesures ; et ce prolongement inattendu communique parfois à la phrase, en la déséquilibrant, un tour plus désinvolte et capricieux (*Ex. 357*).



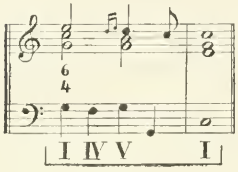
Ex. 356.



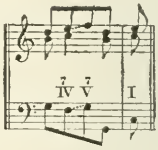
Ex. 357.

Expansivité méridionale qui dans ce même exemple s'exprime encore par une construction plus primesautière de la période : groupes rythmiques de deux temps chacun, en deux séries de cinq groupes, malgré la conventionnelle coupe métrique à quatre groupes. Sous des dehors paternes, Lulli ironise.

Où son allure personnelle se trahit mieux encore avec sa rudesse coutumière, c'est dans les adjonctions dissonantes qu'il apporte au cliché final traditionnel (*Ex. 358*) en le faisant marcher de pair avec le premier tétracorde de la gamme, d'où deux 7es consécutives (*Ex. 359*), preuve d'une assurance complète d'avoir raison envers et contre tout. L'allure tonale de Lulli ne craint pas les incursions dans les cadences grégoriennes. C'est dire que les D et S des divers modes s'y coudoient, réduites à l'humble rôle de cadences secondaires, mais collaborant pourtant à l'expression de la série cadencielle complète. Cette série s'étale même assez habilement parfois, superposée à des mouvements contrapuntiques simples et en général inspirés des tétracordes de l'école néerlandaise. L'exemple suivant (*Ex. 360*)

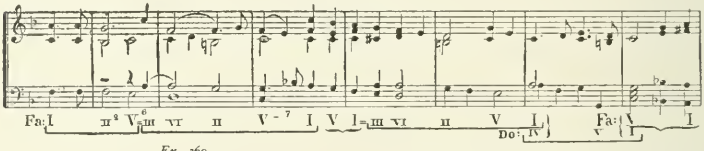


Ex. 358.



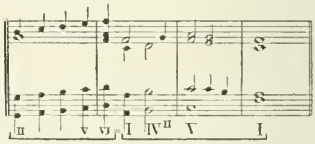
Ex. 359.

Les cadences chez Lulli.



Ex. 360.

nous montre la gamme de *Fa, in extenso*, descendant à la basse pendant que les accords qu'elle supporte s'enchaînent selon la série cadencielle presque totale (le groupe III — VI — II — V — I, y figure même deux fois). Le geste D → T, de ci de là transporté sur des degrés secondaires, s'arme volontiers d'une sensible pour renforcer son caractère emphatique.



On admirera dans les deux exemples qui précèdent une tranquille et pleine ordonnance qui n'est pas sans analogie avec celle de Hændel (et même de Beethoven), dont Lulli a, par avance, la majesté sans audace comme sans défaillance.

Lulli est olympien dans le bon et dans le mauvais sens du mot. Il est un magnifique mais froid crépuscule.

Son successeur, Rameau, n'en sera qu'une plus chaude aurore, annonciatrice de rutilants midis.

L'orchestre de l'Opéra de Paris (avant Rameau).

Orchestre d'abord inspiré de l'école espagnole (XVe et XVIe siècles). Bandes musicales sans cohésion. Influence italienne sous Mazarin.

Basse continue, extension du groupe des cordes, qui tendra bientôt à se distinguer de la masse vocale, croîtra en puissance, en coloris, en accent dramatique. Prépondérance des violons (Cambert les traite à quatre parties). Vers 1700, Montéclair introduit la contrebasse italienne, qui donne au quatuor une basse plus sonore que la basse de viole.

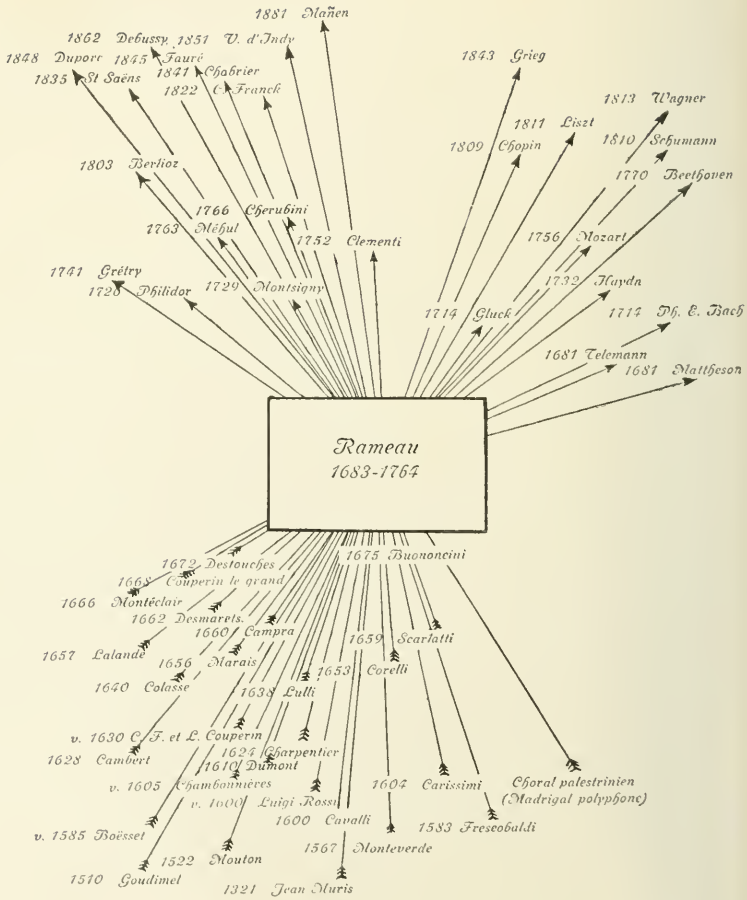
Lulli cherche à opposer au tutti (deux parties de trompettes, deux de flûtes superposées aux cinq parties de violon) les ritournelles de deux flûtes ou deux hautbois à la tierce.

Flûtes droites et à bec. Flûtes allemandes ou traversières. Trompe de chasse (emploi épisodique).

Nous allons être obligés, à partir de cette époque, où la musique franchement s'individualise et s'incarne en de puissants génies, de consacrer un chapitre spécial à chacun d'eux en considérant parallèlement le type psychologique de chaque créateur et l'allure révélatrice de ce type. Les deux portraits, le psychologique et le musical, s'éclaireront mutuellement.

LIVRE QUATRIÈME

La musique au XVIIIe siècle.


1881 Mañen
1862 Debussy
1851 V. d'Indy
1848 Duparc
1845 Fauré
1841 Chabrier
1835 St Saëns
1822 C. Franck
1843 Grieg
1813 Wagner
1811 Liszt
1809 Chopin
1810 Schumann
1803 Berlioz
1770 Beethoven
1766 Cherubini
1763 Méhul
1752 Clementi
1756 Mozart
1741 Grétry
1729 Montsigny
1732 Haydn
1714 Gluck
1714 Ph. E. Bach
1681 Telemann
1681 Mattheson
Rameau
1683-1764
1672 Destouches
1668 Couperin le grand
1666 Montéclair
1662 Desmarets
1660 Campra
1659 Scarlatti
1657 Lalande
1656 Marais
1653 Corelli
1640 Colasse
1638 Lulli
v. 1630 C. F. et L. Couperin
1628 Cambert
1624 Charpentier
1610 Dumont
v. 1605 Chambonnières
v. 1600 Luigi Rossi
1600 Cavalli
1604 Carissimi
Choral palestrinien
(Madrigal polyphone)
1583 Frescobaldi
v. 1585 Boëssset
1567 Monteverde
1522 Mouton
1510 Goudimel
1321 Jean Muris

I. RAMEAU

> « ....*Son style, peut-être bien, n'est accusé d'être mauvais, précieux, guindé, recherché, que parce les pensées qu'il exprime sont extrêmement fines, et ont dû se former d'une liaison d'idées singulières, lesquelles idées ont dû à leur tour être exprimées par le rapprochement de mots et de signes qu'on a rarement vus aller ensemble.* »
>
> MARIVAUX (Cabinet du philosophe).

C'EST ainsi que Marivaux se défend d'incompréhensifs ennemis.

Ce qu'il dit là de lui-même, il eût pu le dire avec autant de justesse de son frère d'esprit et contemporain Rameau, l'élégant, subtil et sensible Rameau. Parce qu'il a donné d'importants traités de théorie on en a voulu faire un législateur. Nous croyons que c'est mal comprendre la complexité du génie que de lui ôter le cœur en lui accordant la raison.

Si Rameau philosopha sur la musique n'oublions pas qu'il était de cette génération de curieux qui, vers 1740, s'acharnaient à analyser les raisons de toutes choses ; effort superbement collectif dont l'*Encyclopédie* fut le couronnement. Ces hommes multiples, mélange bizarre d'esprit scientifique, d'enthousiasme social, de sensiblerie et de volupté, ces Diderot, ces Rousseau, ces Voltaire, nous déconcertent par ce qu'il y a en eux d'inconciliable. Nous sommes trop différenciés pour bien comprendre ces esprits si nets et entiers, quoique occupés de tant de choses.

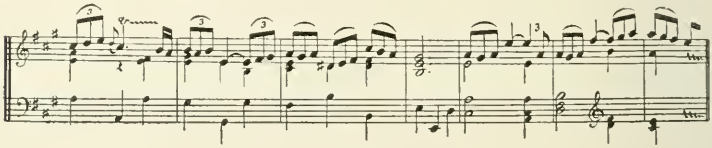
La subtilité des analyses théoriques, si elle éteignit un peu l'inspiration de Rameau, la rendit en revanche infiniment intelligente. Sans ces spéculations phonesthétiques auxquelles Rameau occupe une grande partie de sa jeunesse, sa musique ne serait peut-être pas la première en date de toutes les musiques modernes, moderne par la souplesse variée de la polyphonie, par la richesse du sonoris et l'élégance des détails.

Celà est d'un goût parfait, comme un paysage de Watteau ou un dialogue de Marivaux. Sans force peut-être, mais si plein de grâce; sans force parce que la force c'est encore de la brutalité ; sans emphase, parce que l'emphase cache le plus souvent un naturel grossier.

Représentant charmant du pathétique délicat, retenu, que les Allemands taxent de légèreté et qui fait de ce Latin accompli un sensitif sans sentimentalisme, Rameau n'est peut-être pas loin de sentir aussi profondément qu'un Bach, qu'un Beethoven ; mais il est trop civilisé, trop pourvu d'inhibition pour laisser libre cours à ses sentiments. Il les éprouve, mais il les dompte ; et pour ne point trop les laisser voir, il les masque d'une élégance qui n'est rien moins que superficielle.

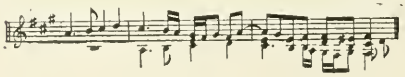
L'allure phonesthétique de Rameau.

Rameau est à la fois « véhément » et « concentré ». Son allure phonesthétique, comparée à celle de Lulli (aux accords nets et tout d'une pièce), paraît plus souple, plus fondue, sans trop manifeste brusquerie. La mélodie, lorsqu'elle ne s'engonce pas dans les raideurs de certains clichés à la mode du temps — celui, par exemple des trois notes visibles sur les exemples 368 (mesures 2 et 3, *do ré la*), 369 (m. 4 et 5, *mi sol do*), 374 (m. 1), —, s'incurve gracieusement, adoucit ses angles, comble ses intervalles. Les degrés se relient, se rattachent de multiples manières par des notes de passage conduisant doucement à l'accord suivant (*Ex. 361*)



Ex: 361.

Expression de tendresse élégante, propre à la musique française — et dont on peu déjà saisir la trace dès l'époque contrapuntique, témoin le fragment suivant, de Jean Mouton (mort en 1522) (*Ex. 362*).



Ex. 362.

Dans le but de fondre davantage deux harmonies contrastantes, Rameau, sans crainte des dissonances, souvent prolonge dans le deuxième accord une note du premier.

Si cette tranquille souplesse d'allure n'est pas constante, c'est que des suggestions visuelles parfois s'y intercalent. Rameau, comme beaucoup de ses contemporains, penche pour le descriptif. A cette époque, écrire une partition qui n'eût pas son bruit de tonnerre, sa tempête, son susurrement de ruisseau ou son gazouillis d'oiseau, c'eût été se disqualifier aux yeux de tous. Aussi Rameau s'ingénie-t-il à peindre avec les sons la lutte des Titans contre Jupiter (*Naïs*), le Lever de Soleil (*Zaïs*), le Monstre sortant des Flots (*Dardanus*). Il « imagine » des tensions motrices-

émotionnelles dont la combinaison avec son propre rythme dynamogénique donne à son allure un tour beaucoup plus imprévu. Ses nombreux Menuets, Musettes, Chacones, Contredanses, — tous liés à des images visuelles évoquées par des titres spéciaux, — deviennent autant de prétextes à trouvailles rythmiques, pittoresques, piquantes.

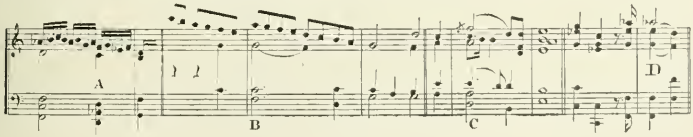
La rythmique de Rameau, tenant encore beaucoup de la métrique conventionnelle, semble difficilement appréciable. On y peut cependant relever un trait particulier : «l'explosion» rythmique placée sur le premier temps de la mesure — souvent renforcée par une accumulation de notes mélodiques ou harmoniques — à laquelle succède un léger relâchement de la motricité ; geste de véhémence qui aussitôt se ressaisit. L'exemple 363 D, avec sa pause sur le temps final de la première mesure, nous montre cette inhibition rythmique à l'état schématique. (On remarquera combien la dissonance du début de la mesure suivante souligne l'accent rythmique.) Ce relief de l'accent par la dissonance s'observe du reste dans les fragments A, B, C du même exemple 363, tous d'un type harmonique semblable et particulier à Rameau (formule IV II^{6}_{5} V I, employée surtout dans le mode mineur, dont le IIe degré, placé en vedette sur le temps fort de la mesure, est, le plus souvent, fleuri d'une neuvième dissonante, simulant un retard).

En vertu de sa richesse affective, Rameau, plus qu'aucun de ses devanciers français, se sent attiré par la somptuosité harmonique monteverdienne.

« Vibrance ».

Cette affectivité réelle se révèle dans toutes ses préférences phonesthétiques. Il s'empare avec enthousiasme de la 7e et de la 9e, il puise la variété dans des *sons étrangers à l'accord en question*, pour peu que ces sons soient en parenté de quinte avec les notes de l'accord. Pareille audace, totalement inconnue à Lulli, peut-être pressentie par Campra, donne à la musique de Rameau une «vibrance», une puissance dynamogène, un perpétuel étincellement semblable à celui qu'offrirait la conversation d'un esprit infiniment varié, brillant et spirituel.

Jetons les yeux sur ces quelques fragments que, pour plus de commodité, nous avons tous transposés dans le ton de *Do* (*Ex. 363*). Les accords A, B, C, D frap-

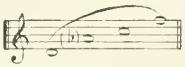


Ex. 363.

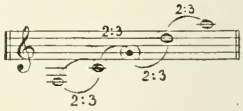
pent par leur dissonance toute spéciale. Chacun d'eux est le produit du tout ou partie de la série de quintes *fa-do-sol-ré-la-mi*[1].

[1] Cette recherche de la complexité harmonique fut probablement chez Rameau la conséquence du développement extraordinaire de son organe auditif ; il distinguait, dit-on, jusqu'au sixième son partiel. Ainsi, en entendant la note *do*, il devait percevoir trois *do* (sons 1, 2, 4), 2 *sol* (3, 6), contre un *mi* (5). La

On se rappelle que la parenté des quintes est la plus étroite, la plus admissible, offrant un maximum de fusion bien qu'avec différenciation suffisante. Rameau sut le reconnaître avec la subtilité qui le distingue, et en user sans crainte de désorganiser l'impression tonale. Pour pallier la dissonance, il ne fit qu'assimiler les notes contradictoires à des retards résolubles.



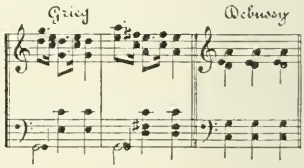
Ex. 364.



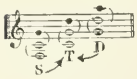
Ex. 365.

L'accord A (de notre exemple 363), IIe degré avec 7e, n'est que l'amalgame (*Ex. 364*), soit (*Ex. 365*). L'accord B juxtapose les quintes *fa-do* et *do-sol*, le *la* du soprano se rattachant à *sol* par la quinte *ré* du troisième temps de la mesure. L'accord C, bien qu'en *la* mineur (II $\frac{6}{5}$) résulte d'une formation semblable. De même l'accord D, *fa sol mi la*, est une série incomplète de quintes : *fa* (*do*) *sol* (*ré*) *la mi*.

Cette technique nouvelle, d'ajouter une note de luxe, quinte (ou son renversement, quarte), à l'une des notes de l'accord, en corse singulièrement l'intérêt harmonique, en souligne l'intensité vibratoire, le sonoris, dans un sens puissamment dynamogène. Technique harmonieusement dissonante qui sera reprise, à des degrés divers, par Berlioz, Schumann, Wagner, Franck, Grieg, Debussy. Ces deux fragments de Grieg et de Debussy (*Ex. 366*) montrent le procédé de Rameau toujours en action et réductible à une *superposition de quintes* (*Ex. 367*) *dont la supérieure est tonalement subordonnée à l'inférieure.* C'est l'organum d'Hucbald, non plus simple, mais *double*. Un organum compliqué qui excita la cacophonophobie de certains contemporains récalcitrants aux nouveautés déconcertantes. Le révolutionnaire Rousseau s'indigna :



Ex. 366.



Ex. 367.

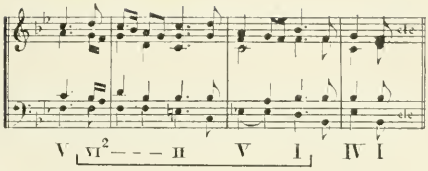
> Malgré votre art hétérogène,
> Lulli de la lyrique scène
> Est toujours l'unique soutien.
> Fuyez, laissez-lui son partage,
> Et n'écorchez pas davantage
> Les oreilles des gens de bien.

Qu'eût-il dit de la rentrée du premier thème de l'*Eroica*, où le double organum de Rameau est poussé à ses ultimes conséquences.

A l'encontre de Lulli, Rameau ne se contente pas de cadences simples ; il les veut doubles, multiples même, à l'instar de Monteverde. Les accords de 7e s'enchaî-

présence renforcée du *sol* devait ainsi l'accoutumer à rechercher la quinte pour accentuer le caractère d'une note intéressant fortement la Tonalité.

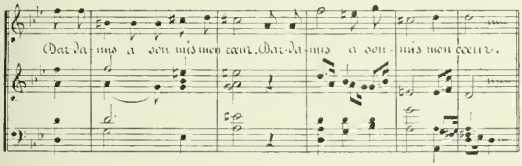
nent en des positions vibrantes et variées (*Ex. 368*), inaugurant ce charme excitant du sonoris polyodique cher au quatuor wagnérien. Le dessin mélodique de Monteverde, de Carissimi, de Lulli, se revêt ici de mille plis souples et élégants.



Ex 368.

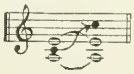
Cette richesse de la sonorité, Rameau la désire partout et par tous les moyens. Jusqu'à lui les maîtres de l'opéra italo-français avaient voué toute leur sollicitude à la monodie vocale, en se contentant de la soutenir d'une basse continue et chiffrée. Ainsi firent Luigi Rossi et ses émules, Lulli même. L'accord exerçait sa fonction tonale, et c'était tout ; le reste était abandonné au bon plaisir du claveciniste accompagnateur. Rameau, soucieux non seulement de l'accord mais encore de son attitude, considère la partie orchestrale comme très intéressante par elle-même ; aussi tout en maintenant l'allure dramatique du récitatif vocal, *l'incorpore-t-il* à la symphonie orchestrale de manière à l'enrichir des notes du récitatif.

Manière également chère à Bach, et que Wagner préconisera presque exclusivement à partir de *Siegfried* et de *Tristan* ; symptôme d'un sens harmonique très aiguisé, qu'aucune simultanéité n'effraie (*Ex. 369*).



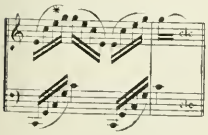
Ex. 369.

Et malgré cette richesse, quelle transparence ! Plus trace d'opacité lullienne. L'air circule partout entre les notes de ces opulents accords, et ils n'en vibrent que mieux. Au lieu de superposer les sons 4, 5, 6, Rameau préfère les sons 1, 3, 5, parce que tout en étant les mêmes notes, ils s'échelonnent à de plus grandes distances, selon les toutes premières données du timbre. Il écrira la tierce (son 5) *au-dessus* de la quinte (son 3) dans les accords d'accompagnement (*Ex. 370*). Translucidité.



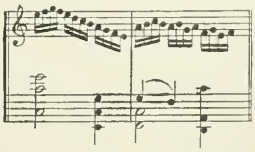
Ex. 370.

Les formules schématiques de la basse chiffrée lui paraissent trop comprimées. Il les déchiffonne, les déplie, les fait flotter à la brise et à la lumière (*Ex. 371*).



Ex. 371.

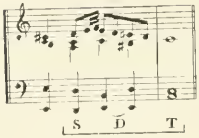
Envergure sonore à la Clementi, à la Weber, à la Chopin (*Ex. 372.*)



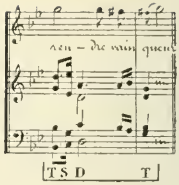
Ex. 372.

Quoique esclave tou-

jours de l'éternelle succession S D T et peu expert aux substitutions, Rameau tente d'en dissiper la monotonie tantôt par un rythme plus gracieux, tantôt par un tour harmonique inédit (*Ex. 373*). Pour peu que le récitatif s'en mêle, l'invention fleurit avec plus de prodigalité encore (*Ex. 374*). La voix soutient la Tonique *sol* à travers la S et un temps de la D, malgré la présence de *do* (D 7). Coloration par la quinte (*do-sol*) dont nous avons déjà parlé.



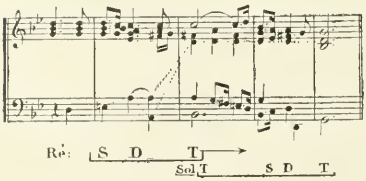
Ex. 373.



Ex. 374.

Dédoublement cadenciel.

Parfois même cette association par la quinte est pour Rameau si impérieuse qu'il confond, pour un instant, les deux tons et part dans le ton supérieur, à l'aide de la formule S D T, si toutefois les coïncidences harmoniques l'y autorisent (*Ex. 375*). Le ton de *Sol* mineur est abandonné par la basse qui cadence en *Ré*. Mais ce n'est que trompeuse apparence, ce *ré* n'étant envisagé ici que comme quinte de la Tonique *sol*; le *si♭* qui suit le *ré* est là pour le prouver, pour compléter le curieux accord *si♭ la ré fa♯ do* rentrant dans la prédilection si caractéristique de Rameau: *si♭-fa-do-(sol)-ré-la*.



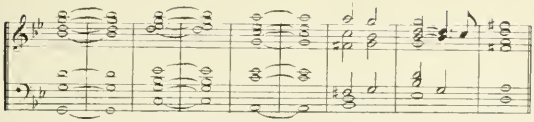
Ex. 375.

Quant à la série cadencielle complète, fort bien pressentie par Lulli et ses contemporains, elle est par Rameau définitivement comprise et clairement établie, gloire qu'il est digne de partager avec Hændel et Bach.

Orchestre de Rameau.

1er violons	1re trompette	1er bassons
1er hautbois	2me trompette	2me bassons
2me violons	Hautes-contres	Basses
2me hautbois	Tailles	Musette (épisodique)
1re flûte et petite flûte	Tymbales	Flageolet »

Dardanus.



Ex. 376.

L'idéation latine et l'idéation germanique.

Quoique dénués de préjugés nationalistes, nous ne saurions point ne pas déplorer l'abandon où languit l'individualisme phonesthétique des Français après Rameau, qui n'eut ses véritables successeurs harmoniques qu'à la fin du XIXe siècle[1].

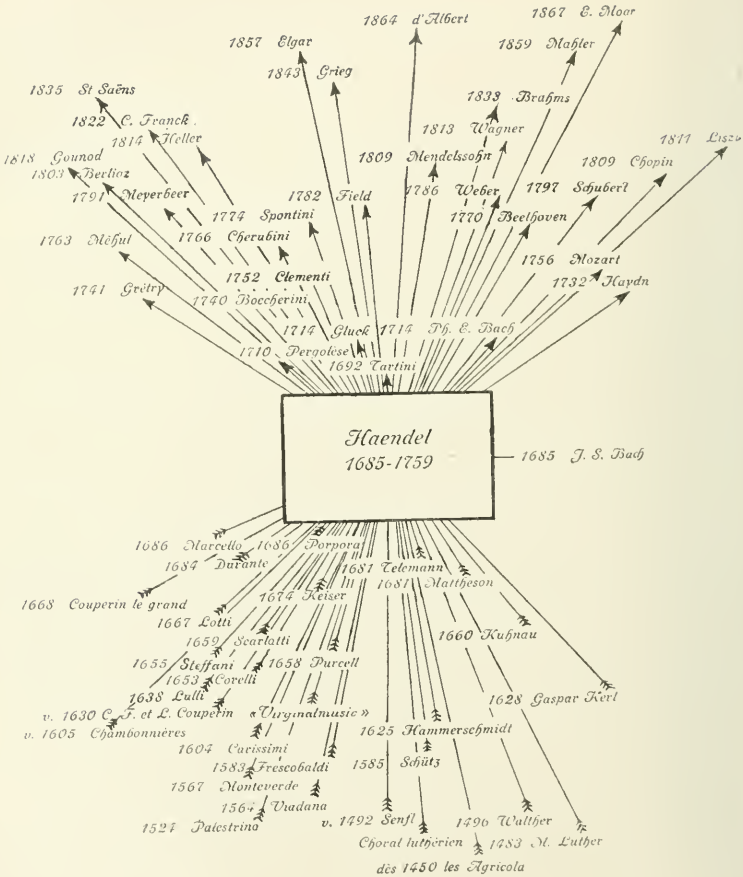
Fut-ce le jeu des circonstances sociales ou une incapacité momentanée de la race? Il est difficile de le dire. Une incapacité peut-être plus que momentanée. Le Français n'est qu'exceptionnellement susceptible d'une intense vie intérieure, on l'a répété, et l'évolution de la musique semble confirmer cette idée générale.

Serait-il en ce sens victime d'un système d'innervation particulier aux Latins, et qui consisterait en un cerveau plus « cloisonné », à fonctions plus différenciées que celui des Germains? Le Français perçoit, enregistre la perception avec infiniment plus de précision que le Septentrional. De là son esprit clair, rétif à la confusion et prompt à la repartie, aux réactions de toute sorte. Ce qui lui manque en revanche, c'est la communication multiple entre les images, le rayonnement nombreux des associations, si caractéristique des cerveaux du Nord. Pour renchérir sur Taine, qui compare le cerveau à une multitude de cloches et de clochettes qui s'entre-répondent, nous dirions volontiers que dans les cervelles françaises cette sonnerie est exactement, mais pauvrement organisée. Certaines clochettes se montrent très discrètes et ne tintent qu'au contact *direct*.

C'est fort regrettable, car très souvent la plus petite de ces campanelles résonne en une intuition grosse de conséquences. Dans l'idéation musicale au premier chef; car celle-ci n'est autre chose que le raccordement de sensations à première vue peu susceptibles d'être liées. Liaisons quelquefois dangereuses, de mauvais goût, mais ayant l'avantage de « polypiser » de plus en plus l'écorce grise, autrement dit de multiplier les possibilités des résonances psychiques entre les divers centres cérébraux.

Le cerveau français est comparable à une magnifique étoile de mer, à rayons peu nombreux mais admirablement réguliers, achevés de structure. Celui des Germains est un polype de formes imprécises, aux tentacules innombrables. Deux diverses équivalentes merveilles.

[1] Nous n'entendons pas dire que l'école française périclitât à aucun moment; mais si elle progressa dans la justesse de l'expression, dans l'épuration architectonique, dans l'allure rythmique, elle ne semble pas avoir créé de technique nouvelle avant C. Franck et Debussy. Du reste, n'oublions pas que la plupart des noms dont s'honore l'école française (Gluck, Gossec, Grétry, Cherubini, Spontini, Meyerbeer, etc.) sont d'origine étrangère.


Haendel
1685-1759
1685 J. S. Bach
1864 d'Albert
1867 E. Moor
1857 Elgar
1859 Mahler
1843 Grieg
1835 St Saëns
1833 Brahms
1822 C. Franck
1814 Heller
1813 Wagner
1811 Liszt
1818 Gounod
1809 Mendelssohn
1809 Chopin
1803 Berlioz
1791 Meyerbeer
1782 Field
1786 Weber
1797 Schubert
1774 Spontini
1770 Beethoven
1763 Méhul
1766 Cherubini
1756 Mozart
1752 Clementi
1741 Grétry
1740 Boccherini
1732 Haydn
1714 Gluck
1714 Ph. E. Bach
1710 Pergolese
1692 Tartini
1686 Marcello
1686 Porpora
1684 Durante
1681 Telemann
1681 Mattheson
1668 Couperin le grand
1674 Keiser
1667 Lotti
1660 Kuhnau
1659 Scarlatti
1655 Steffani
1658 Purcell
1653 Corelli
1638 Lulli
1628 Gaspar Kerl
v. 1630 C. F. et L. Couperin
«Original music»
v. 1605 Chambonnières
1625 Hammerschmidt
1604 Carissimi
1583 Frescobaldi
1585 Schütz
1567 Monteverde
1564 Viadana
1524 Palestrino
v. 1492 Senfl
1496 Walther
Choral luthérien
1483 M. Luther
dès 1450 les Agricola

II. HÆNDEL

En Allemagne, depuis Frédéric et ses splendeurs siciliennes, le culte de l'Italie n'avait jamais cessé d'avoir ses adorateurs. Peintres, poètes, musiciens allemands, ils sont légion ceux qui en firent leur patrie d'élection, qui, en cette adoration se sont purifiés de la pesanteur, du mauvais goût, de la sentimentalité germaniques. Le « voyage d'Italie » marqua pour plusieurs un tournant de leur histoire, et aujourd'hui encore ce pélerinage est, pour tout Allemand cultivé, un acte de dévotion. Influence italienne.

Imagine-t-on l'impétuosité de Hændel, la profondeur de Bach privées de l'atmosphère italienne, de cette luminosité impondérable qui circule dans l'air, dans les âmes et dans les œuvres de ce peuple béni des Dieux.

L'imitation flamande, le choral luthérien — et toute la floraison polyphonique qui en résulta — furent les deux sources directes où Bach et Hændel puisèrent, mais en y ajoutant la vivacité, la souplesse, l'imprévu, la grâce, la transparence. Ce que l'Italie leur donna, ce fut le *geste mélodique* dont l'harmonie allemande avait tant besoin pour se mettre en mouvement.

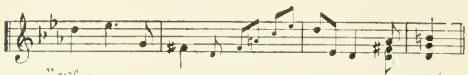
Hændel et Bach, tous deux supérieurement prédisposés, tous deux nourris de substantielle polyphonie germanique, subirent tous deux le contact animateur. Mais leurs deux natures, si dissemblables d'hérédité et d'éducation, devaient en bénéficier dans des sphères bien différentes.

Hændel, nature peu assimilatrice, génialement obstinée, passa, vécut en Italie, s'en appropria la science phonesthétique, l'allure mélodique, les clichés harmoniques, mais sans en emporter le suave parfum méditerranéen. Barbare, gigantesque, majestueux, austère, il se trouva autrement à l'aise dans la rigide, pieuse, énergétique Angleterre, si bien caractérisée déjà par les œuvres solennelles du grand Purcell[1].

[1] L'ancien art polyphonique des Celtes avait dès le XVIe siècle reçu en Angleterre une impulsion nouvelle, (Fairfax, Tallis, Bird, Giles, Bull, Gibbon, Humphry). Le madrigal vénitien y pénétra en

Quoique allemand, Hændel est la plus haute incarnation du génie musical anglican. Il a le geste large, constant, d'un dompteur de peuples. Comme toutes les natures granitiques, capables de sentiments gigantesques, Hændel a l'aversion du joli, du fignolé, du raffinement psychologique.

C'est sur de vastes «plans» sonores, au milieu de grandes et dramatiques antithèses, que son esprit hautain, altier, aime à se mouvoir. Grandeur d'âme qui, jusque dans les ténèbres de la cécité et le déclin de la vieillesse saura commuer la tragédie de la destinée en une sérénité ardemment reconnaissante (*Ex. 377*).

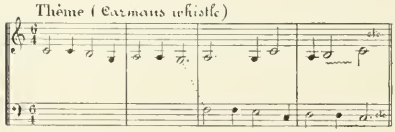


Ex. 377.

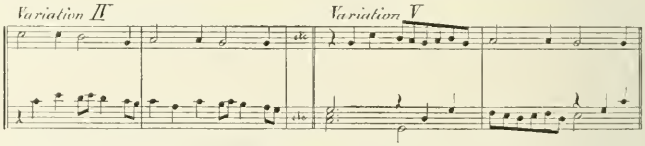
Grandeur sublime qui conquerra les foules, irrésistiblement, par sa prodigieuse simplicité.

Sublimité. Hændel domine et soulève par l'ampleur grandiose de son geste, qui est une perpétuelle synthèse d'émotions très profondes[1]. Hændel est tout en

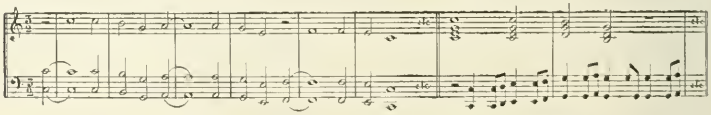
1558, et Thomas Morley, John Dowland — qu'admirait tant Shakespære, — l'acclimatèrent. Transporté sur les instruments à clavier, le style nouveau favorisa un genre spécial, la « Virginal music ». (Le virginal est une épinette ornée d'un portrait de la Vierge.) L'exemple suivant (*Ex. 378*), tiré d'un *Virginalbook* de 1600, permettra de comprendre le genre d'influence que la musique anglaise dut plus tard exercer sur Hændel.



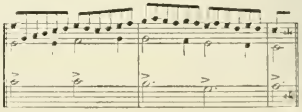
Ex. 378.



Il n'est pas sans intérêt de remarquer combien Beethoven, grand admirateur de Hændel, se rapproche parfois de cette manière. Le thème et les deux variations ci-dessus ne sont-ils pas les prototypes de



Ex. 379.

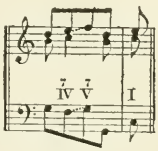


ces divers aspects de la *Symphonie avec chœurs ?* (*Ex. 379*).

[1] L'ampleur du geste est d'autant plus suggestive que le mouvement accompli réalise une *synthèse musculaire* plus simplifiée, résume un plus grand nombre de contractions musculaires particulières. Ce geste synthétique réveillera chez chaque spectateur — ou chaque auditeur — un grand nombre de motricités indistinctes et, par consé-

grandes lignes. Aussi s'abstient-il de tout dessin mélodique ou contrapuntique accessoire, de tout rythme primesautier ; bien différent en cela de Bach toujours brodant, festonnant avec amour la moindre de ses inventions. Si Hændel condescend parfois aux mordants, aux trilles, aux vocalises, c'est que ces colifichets phonesthétiques étaient à la mode du temps.

Ses phrases rythmiques, massives, faisant bloc, s'isolent les unes des autres, séparées par de brusques arrêts (notes tenues ou silences complets). Sans cesse préoccupé d'affirmer nettement l'unité tonale, Hændel interrompt à tout moment son expansion mélodique pour aussitôt aboutir à la cadence terminale (*Ex. 380*). Chez lui, presque aucune de ces innombrables variations contrapuntiques que Bach prodigue afin de mieux souder les divers groupes rythmiques.

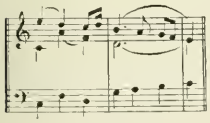


Ex. 380.

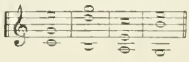
Hændel dédaigne la grâce frivole, l'enjouement, l'excitation éphémère, parce qu'étant rude, raide et héroïque, il ne saurait être ni élégant, ni badin, ni bien sensitif.

La beauté qu'il connaît le mieux, c'est la beauté du sublime, — le sublime grave et résigné du *Largo* fameux, ou le sublime divin de certains fragments des Oratorios. L'allure, supérieurement rythmée, d'un balancement majestueux comme un mouvement cosmique, unit un maximum de force à un maximum de conviction.

Au reste, ce sublime, qui parfois semble problématique à la lecture de la partition, n'apparaît complètement qu'à l'exécution chorale ou orchestrale, parce qu'il dépend en une très forte mesure *des conditions* de l'exécution ; écrites pour les masses, ses œuvres, riches en accords très simples, donnent des sons résultants très renforcés ; la lenteur majestueuse des mouvements larges met tout en valeur, laisse agir les qualités physiologiques du son ; l'absence de complication harmonique ou rythmique permet facilement une exécution quasi parfaite par de nombreux exécutants. L'ambiance morale et acoustique de telle vaste cathédrale contribue encore à l'effet de grandeur.


Ex. 381.

La technique de Hændel étant plutôt basée sur des accords parfaits que sur des accords de 7e et de 9e, dans la plupart des cas trois voix suffisent à cet esprit synthétique pour exprimer les diverses positions de l'accord (*Ex. 381*), ce qui donne un relief particulier à chacune des voix ; surtout qu'étant d'habitude *disséminées* (*Ex. 382*) elles apparaissent facilement comme


Ex. 382.

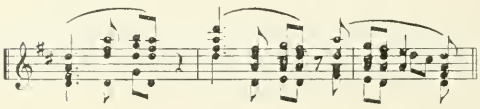
quent, une émotion profonde, car l'émotion est d'autant plus profonde qu'un nombre plus grand de petites motricités se trouvent atteintes.

des sortes de fondamentales, chacune auréolée de sa *propre série harmonique :* multiplicité d'allusions sonores qui nimbe cette simple phonesthétique d'une poésie annonciatrice du sonoris romantique.

Dans les moments de sublime, Hændel est, plus encore que Lulli, du dorique le plus pur, le plus inébranlable, le plus hautain. Il en a la nudité harmonieuse, la justesse des proportions, la tranquillité des lignes, la simplicité émouvante. Ailleurs il est peut-être trop naïvement affirmatif, poncif par l'abus des cadences terminales, grossièrement éclatant en une phonesthétique facile. Brusqueries symptômatiques d'un caractère impulsif, d'un tempérament sujet à de rapides augmentations et diminutions de l'excitabilité, et dont la motricité se dépense en phrases courtes et incisives (*Ex. 383*) ; capable de sursauts subits, de puissants déploiements dynamogéniques, mais sans ce souffle inépuisable de Bach ; dispersant en puissants mais successifs efforts toute l'énergie accumulée [1]. De là cette allure saccadée, de là encore ces brusques « traits de génie » après des pages monotones, quelquefois même rabâcheuses, et qui frappent d'autant plus qu'ils se font longtemps attendre.

Impulsivité.

Messie, *Alleluja.*

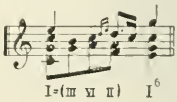


Ex. 383.

Dans le train-train rigoureux T-S-D-T, les 7es et les 9es apparaissent comme des oasis dans le désert. Toute altération monteverdienne y pointe vigoureusement parce que rarissime, et s'y découpe sur la constance tonale comme une pyramide sur l'horizon rectiligne des sables lybiens.

La Tonique faite homme.

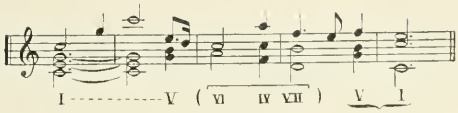
Hændel est un aboutissement, un triomphe de l'affirmation tonale élaborée pendant trois siècles. Il est, pourrait-on dire, «la Tonalité faite homme», ce que nous ne pourrons dire plus tard à ce même degré que du seul Beethoven. Chez lui, peu de ces trouvailles harmoniques, peu de ces effets rythmiques imprévus dont déborde l'imagination de Bach ; mais quelle pénétration merveilleuse des fonctions tonales en ce qu'elles ont de plus architectonique ! Si Hændel est un maître incontesté de la phonesthétique, c'est que nul plus que lui n'a eu le sens des synthèses affectives ; leur expression, toujours en relief, se traduit par de hardies substitutions aptes à faire valoir la « ponctuation harmonique » de la phrase musicale ; ménagement combien habile des degrés primaires, réservés pour les moments vigoureux et décisifs. Tantôt c'est une savante cadence plagale qui dérive l'attention jusqu'à la glorieuse affirmation d'une Tonique (*Ex. 384*), tantôt ce sont des substitutions qui masquent astucieusement



Ex. 384.

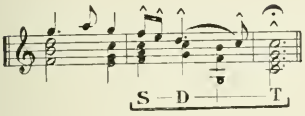
[1] Le mouvement descendant, si fréquent à la fin de la phrase rythmique de Hændel, souligne encore ce caractère d'épuisement de la motricité.

l'arrivée du cliché tonal IV $\frac{6}{4}$ V I (*Ex. 385*), si bien que ce dernier, lorsqu'il fait son entrée, apparaît avec toute la majesté d'une apothéose (*Ex. 386*).



Ex. 385.

Etendu à des fragments plus vastes, ce principe favorise ces larges phrases harmoniques qui semblent monter à l'assaut et se précipiter, comme en un gigantesque brasier purificateur, dans le système S → D → T.

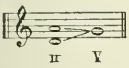


Ex. 386.

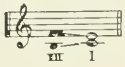
* * *

Synthèse des fonctions tonales S et D.

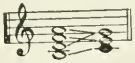
Ce que l'allure tonale de Hændel a de particulier, c'est, ultime synthèse tonale, la combinaison de la S et de la D, ces deux fonctions antagonistes en principe. Arriver à renforcer l'idée de la Tonique en employant l'effet convergent de ses deux satellites primaires, tel est son principal désir phonesthétique. Si nous prenons le IIe degré, qui de sa nature cadencielle est parent de la D (*Ex. 387*) et le VIIe degré, dont la quinte tritonique est attirée vers l'accord de Tonique (*Ex. 388*) et que nous les superposions, il se formera l'accord de VII 7 (*Ex. 389*) qui, résolu sur l'accord de Tonique *do mi sol*, nous fait entendre, sous cette forme résumée, l'entrecroisement cadenciel II → I (S — T) et VII → I (D — T), soit $\frac{S}{D}$ > T. Vibration tonale très spéciale, soit à cause du triton *si fa* mis à nu par la suppression du son générateur habituel *sol*, soit à cause de la contradiction psychologique de cette compétition tonale et qui donne à la résolution consécutive un brio de bon aloi — plaisir d'un facile triomphe sur l'imbroglio tonal, surtout lorsqu'il est accentué par une position mettant en valeur (à la basse), le IIe degré, contradictoire de la cadence parfaite VII → I (*Ex. 390*). Cet effet original, que Wagner soulignera (*Ex. 391*), dynamogénise l'harmonie de Hændel de son attrayante vibration sous les formes les plus diverses (*Ex. 392*).

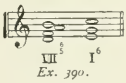


Ex. 387.

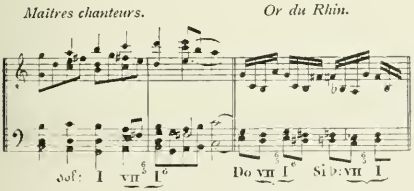


Ex. 388.

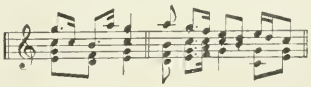

Ex. 389.



Ex. 390.

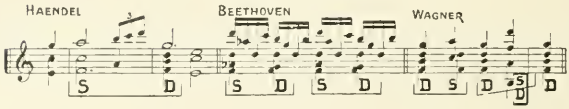


Ex. 391.


Ex. 392

D'autres fois, c'est dans la succession immédiate S—D que Hændel cherche la vibration ; opposant l'un à l'autre ces deux accords, pour faire par leur juxtaposition jaillir le triton (*Ex. 393*), il tente des effets directement précurseurs de ceux de Beethoven et de Wagner. La comparaison de ces trois exemples fera mieux ressortir ces affinités (*Ex. 394.*)

Ex. 393.



Ex. 394.

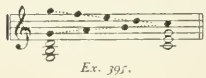
(Le fragment wagnérien va jusqu'à synthétiser les deux principes hændeliens, succession *et* simultanéité des fonctions S et D).

C'est à ce dynamogène enlacement des fonctions tonales parmi la solennité des rythmes anglicans, la grâce des mélodies italiennes et la cohésion phonesthétique allemande qu'il faut attribuer la «radiation» harmonique en même temps que «l'effusion» communicative qui anime l'opéra de Hændel.

Le tétracorde émotif.

Mais l'effusion a encore une autre cause, dans l'allure propre au tétracorde mélodique ; cause résultant des progrès de l'allure tonale individuelle :

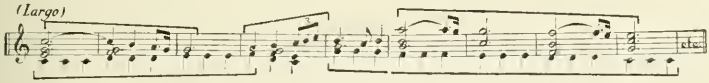
On se souvient que chez Josquin, Willaërt, Palestrina et leurs élèves, on rencontre une formule quelque peu guindée, de quatre ou cinq croches diatoniques, survivance contrapuntique léguée au Choral harmonique par Binchois, Busnois, Dufay, Okeghem. Au cours de l'évolution du XVIIe siècle nous en avions remarqué la transformation en un geste mélodique plus rapide, plus superficiel aussi : la gamme virtuose. Parallèlement à cette transformation, une autre évolution de cette même formule aboutit au «tétracorde expressif», série de quatre ou cinq notes à peu près d'égale durée et dont la relative lenteur permet, sur chaque note, une meilleure expressivité de la déclamation. Grâce aux progrès du sens cadenciel, le tétracorde expressif devient un puissant auxiliaire de l'allure tonale, parce que toute cadence étant la succession d'une Dominante et de sa Tonique, la distance de quarte montante ou quinte descendante qui les sépare peut précisément être comblée par ce geste mélodique (*Ex. 395*). Suggestion motrice éminemment propre à conduire la pensée de l'un à l'autre degré.



Ex. 395.

Or, dans toute conduite vers un but désiré il y a un geste rassurant qui soulage par la détente de l'attention, et éveille par là-même un sentiment de reconnaissance, d'effusion. Le tétracorde ainsi tendu d'une fonction tonale à sa parente, semble *conduire* à travers l'espace sonore les effluves attractives qui les unissent. C'est ce que Hændel, avec son sens de l'économie phonesthétique au profit de l'unité tonale, comprit supérieurement. Du geste ample et solennel qui caractérise sa gigantesque nature, il dispense largement la formule sympathique à travers la

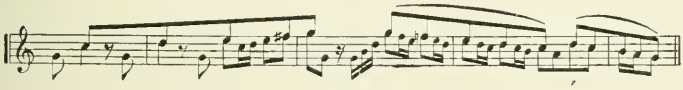
trame harmonique, animant ainsi le choral d'une affectivité que ne renieraient ni Gluck ni Beethoven. Qu'est-ce, dans le «Largo», qui subjugue et calme, sinon cette olympienne succession de tétracordes qui, suavement, s'abaissent ou s'élèvent, et préparent généreusement à l'attention son travail d'examen de la fonction tonale à venir (*Ex. 396*).



Ex. 396.

Partout, à la mélodie, à la basse, ce geste d'effusion calme l'excitabilité de l'attente et adoucit les aspérités cadencielles. Magnifique ébauche de ces gestes enveloppants dont Beethoven, un siècle plus tard, embrassera les âmes.

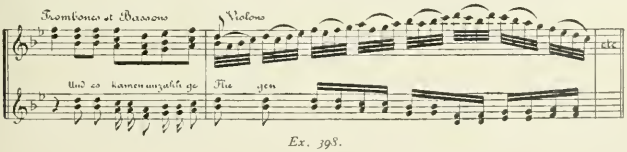
Chez Hændel, le tétracorde ne domine pas seulement sous cette forme rudimentaire. Entrelacé de notes d'échange contrapuntiques sur le rythme dactylique à la mode du temps, il apparaît travesti de mille manières, sans cependant perdre en grandeur ou en pouvoir affectif[1] (*Ex. 397*).



Ex. 397.

Somme toute, la grandeur phonesthétique de Hændel, comme celle de Lulli, consiste en emplois particulièrement judicieux et en mises en valeur de formules tonales et de gestes phonesthétiques déjà créées de son temps, plutôt qu'en innovations techniques bien caractéristiques.

L'emploi de formules déjà en circulation — nous ne parlons pas ici des nombreux plagiats reprochés à Hændel, et plus manifestes que chez d'autres par leur grande étendue — n'exclut, cela va sans dire, nullement l'individualité de la «composition». Il suffit, par exemple, que les images motrices du compositeur l'aident à transposer dans le monde sonore les perceptions du monde visuel ou tactile pour le faire agir dans le sens de combinaisons nouvelles. Ayant la représentation visuelle des sauterelles qui envahissent la cité de Pharaon, Hændel imaginera un contrepoint mobile et grouillant (*Ex. 398*), qui fera paraître nouvelle une for-



Ex. 398.

[1] On peut voir ici comment la douceur du diatonisme mélodique contrebalance chez Hændel l'impulsivité rythmique et retient son style dans des limites toutes classiques.

mule italienne dont l'allure tonale est déjà connue à son époque (*Serenata* de Stradella)[1].

* * *

Comme le dit Nietzsche : « c'est seulement dans la musique de Hændel que retentit l'écho de ce que l'âme de Luther et de ses proches avait de meilleur, le grand trait judéo-héroïque qui créa tout le mouvement de la Réforme ».

Si Hændel est une floraison tardive de cet esprit luthérien de la première heure, Bach est un de ces larges esprits philosophiques qui devait un jour faire la grandeur de « l'affectivité pensante » si particulière au génie allemand.

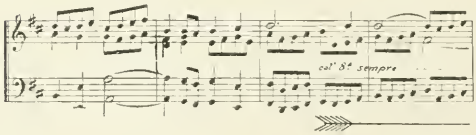
Cette divergence mentale se retrouve bien dans la phonesthétique des deux maîtres. Cependant, à première vue, on serait tenté de trouver entre la musique de Hændel et celle de Bach des similitudes, car tous deux ont fait un commun usage de certaines formules phonesthétiques appartenant à leur époque. Ces formules, devenues pour nous caractéristiques d'une certaine ère musicale, les rapprochent dans la perspective du passé.

Similitudes phonesthétiques de Hændel et de Bach.

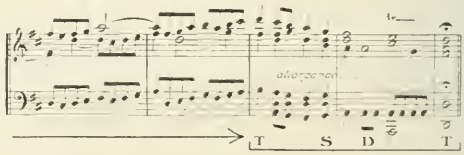
C'est ainsi que le cliché simplifié S D T, est tout aussi cher à Bach qu'à Hændel. Les conclusions de certaines parties de la *Messe en si mineur* de Bach sont, tout comme celles des *Concerti grossi* de Hændel, d'une splendide opiniâtreté tonale — que ni Beethoven ni Wagner n'ont dépassée.

Chez Bach comme chez Hændel cette formule terminale apparaît en apothéose — à la vérité encore plus éclatante chez Bach, à cause de la plus grande complication harmonique qui l'entoure et dont elle paraît la victorieuse délivrance (*Ex. 399*).

Bach. *Messe en Si mineur.*



Ne dirait-on pas un navire ballotté par les remous d'un mystérieux Maëlstrom, tourbillonnant dans l'écume jusqu'à l'instant où, aspiré par l'énorme spirale liquide, il s'abîme corps et biens dans le gouffre Tonique qui se referme sur lui.



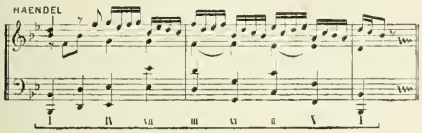
Ex. 399.

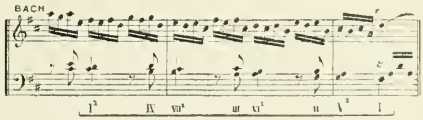
Cette prodigieuse extension de la cadence finale est, chez les deux maîtres, plutôt un couronnement architectural que le signe d'une affectivité volontairement affir-

[1] Voir Romain Rolland, *Les « Plagiats » de Hændel*, S. I. M., 15 mai 1910.

mative; car, au XVIIIe siècle, les mystères du rythme dynamogénique « global », s'ils sont pressentis par une intuition certes déjà profonde, ne sont pas encore suffisamment révélés à la conscience créatrice pour déterminer le désir de leur expression bien ostensible ni de leur ordonnance architectonique nettement délibérée. Le Chœur final de la *Passion selon St-Matthieu*, bien que sensé servir de conclusion à 78 morceaux consécutifs, ne se termine pas par une aspiration plus accentuée vers la Tonique que celle des morceaux précédents, la dynamique d'exécution mise à part. Que l'on est loin encore du triomphe tout puissant de l'accord de Tonique répété avec acharnement, 29 mesures durant, à la fin de la *Ve Symphonie* de Beethoven.

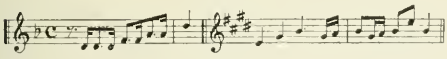
Hændel et Bach ont tous deux puissamment contribué à répandre en Allemagne la série cadencielle complète I → IV → VII → III → VI → II → V → I (*Ex. 400*) — Bach surtout — parce que le style fugué entraîne de lui-même le procédé de *l'imitation*. Le motif étant exposé par exemple sur la cadence I → IV, l'imitation se fait par analogie sur VII ← III, puis VI ← II et ainsi de suite, ou bien inversément.





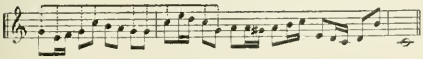
Ex. 400.

L'accord parfait brisé, signe d'une ténacité tonale qui s'étend jusqu'à la mélodie, leur est également commun (*Ex. 401*). Mais, tandis que Bach sait maintenir la même fonction tonale pendant des mesures, l'impulsif Hændel l'abandonne volontiers pour un autre degré. La mélodie en subit, chez Bach, le contre-coup ; le degré restant stationnaire, elle se meut avec agilité en de longues décompositions contrapuntiques (*Ex. 402*), en de multiples sauts harmoniques (*Ex. 403*), alors que chez Hændel le diatonisme des tétracordes conduit le plus souvent de degré en degré.



Ex. 401.

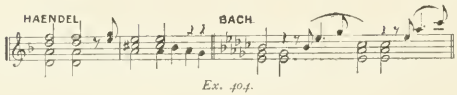
Ex. 402.



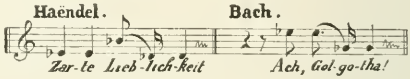
Ex. 403.

Chez Bach, l'allure est donc plus contrapuntique. *Chez Hændel*, le mouvement est plutôt dû à la succession des harmonies simultanées.

Divergence essentielle qui tempère la nervosité de Hændel et vivifie l'eurythmie motrice de Bach. Les deux fragments suivants (*Ex. 404*), de rythme presque identique, permettront de juger des subtilités de cette opposition. Encore un trait commun aux deux génies contemporains — et déjà fort apparent, un siècle auparavant, chez Monteverde — : l'habitude de sauts descendants bien caractérisés dans l'expression de la tendresse (*Ex. 405*).



Ex. 404.



Ex. 405.

Le choix du mouvement mélodique le plus ressemblant possible au geste de l'abandon — relâchement musculaire — montre à quel point les deux maîtres étaient conscients du style dramatique élaboré par les Italiens, même quand il contrecarrait leurs tendances contrapuntiques.

Nous avons tenu à établir ces quelques points de contact entre Hændel et Bach, pour mettre en évidence la part d'influences communes que ces deux frères ennemis[1] ont exercée sur la création de formules phonesthétiques et affectives dont la musique du XIXe siècle tira un si magnifique profit.

Orchestre de Hændel et de Bach.

1es Violons.	Hautbois.	Harpe.
2es Violons.	Hautbois d'amour.	Luth.
3es Violons.	Hautbois de chasse.	Archi-luth.
Violino piccolo.	Cornet.	Clavicorde.
Violette marine (épisodique).	Basson.	Harpsicorde.
Viole d'amour.	Cors.	Clavecin.
Viole de gambe.	Cors de chasse.	Orgue.
Violoncelle piccolo.	Trombones.	Timbales.
Contrebasse.	Trompettes (3 ou 4).	Timbre.
Flûte-flageolet.	"Tromba di tirarsi" (à coulisses)	Clochettes.
Flûte-traversière.	Théorbe.	Tambour.
Flûte droite.		

Instrumentation variée, spécialisation des timbres; oppositions; alternance par petits groupes d'instruments d'une même famille. L'orgue et le clavecin tiennent la basse.

[1] Hændel ne voulut jamais connaître Bach.

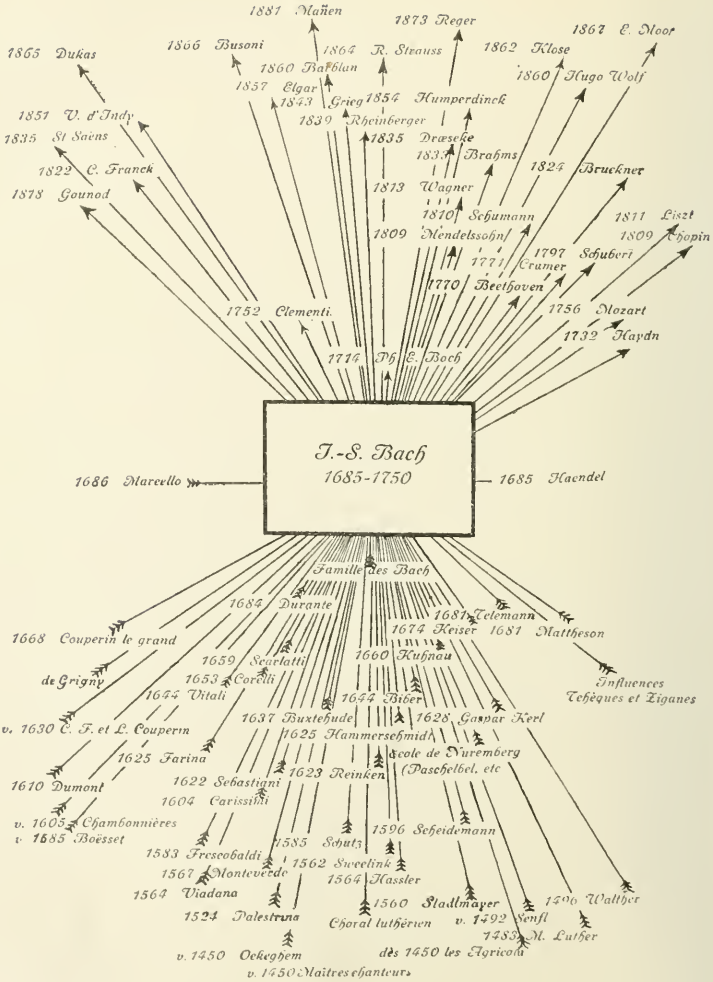
« Style d'oratorio » et « style d'opéra », à instrumentations distinctes.

L'orchestre de Haendel est souple et gracieux, empruntant son coloris et sa légèreté au style dramatique italien. (Dans l'oratorio, orchestre renforcé, pompeux).

L'orchestre de Bach est riche de timbre, ferme, compact, polychrome.

Les trompettes s'écrivent dans la région ultra aiguë.

Le hautbois est encore considéré par Hændel comme instrument guerrier autant que pastoral. (Les vieilles bandes musicales de France, d'Angleterre et d'Allemagne se composaient presque uniquement de hautbois ; la *Marche des Mousquetaires* de Lulli est écrite pour ces instruments, dont le timbre aigre et éclatant se prêtait bien à l'expression martiale.)


J.-S. Bach
1685-1750
1686 Marcello
1685 Haendel
1865 Dukas
1851 V. d'Indy
1835 St Saëns
1822 C. Franck
1878 Gounod
1887 Mañen
1866 Busoni
1860 Barblan
1857 Elgar
1843 Grieg
1839 Rheinberger
1864 R. Strauss
1873 Reger
1854 Humperdinck
1835 Dræseke
1833 Brahms
1813 Wagner
1810 Schumann
1809 Mendelssohn
1862 Klose
1867 E. Moor
1860 Hugo Wolf
1824 Bruckner
1811 Liszt
1809 Chopin
1797 Schubert
1771 Cramer
1770 Beethoven
1756 Mozart
1732 Haydn
1752 Clementi
1714 Ph. E. Bach
Famille des Bach
1684 Durante
1681 Telemann
1674 Keiser
1681 Mattheson
1668 Couperin le grand
de Grigny
1659 Scarlatti
1653 Corelli
1660 Kuhnau
Influences Tchèques et Tziganes
1644 Vitali
1644 Biber
v. 1630 C. F. et L. Couperin
1637 Buxtehude
1628 Gaspar Kerl
1625 Hammerschmidt
1625 Farina
Ecole de Nuremberg (Pachelbel, etc
1623 Reinken
1610 Dumont
1622 Sebastiani
1604 Carissimi
v. 1605 Chambonnières
v. 1585 Boësset
1596 Scheidemann
1585 Schutz
1583 Frescobaldi
1567 Monteverde
1562 Sweelink
1564 Hassler
1564 Viadana
1524 Palestrina
1560 Stadlmayer
Choral luthérien
v. 1492 Senfl
1483 M. Luther
1506 Walther
v. 1450 Ockeghem
dès 1450 les Agricola
v. 1450 Maîtres chanteurs

J. S. BACH

...In Lebensflulen, im Thalensturm
Wall' ich auf und ab,
Wehe hin und her !
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid[1].
(GŒTHE, Faust).

S'IL est un homme au sujet duquel on puisse parler d'hérédité, c'est bien celui-là. On dirait que la nature ait voulu faire de multiples essais en les personnes des Bach ses prédécesseurs, pour mieux le réussir, lui, héros de sa tribu et du monde. Fils, petit-fils, arrière-petit-fils de musiciens distingués, il assistait tout enfant à ces réunions familiales, à ces fameux « *quod libet* » d'Erfurt ou d'Eisenach, orgies sonores où la foule des Bach, musiciens, organistes, cantors ou compositeurs, après avoir affirmé leur capacité vocale en un chœur formidable, entonnaient la plus bizarre des polyphonies, chacun des membres de la famille brodant, sur un canevas harmonique convenu, sa propre chanson, contrepointée par toutes les autres et les contrepointant. Pareils « *Commers* » n'étaient-ils pas d'incohérentes préparations à ce besoin de multiplicité des voix dont Jean Sébastien Bach fit plus tard si souvent preuve dans ses formidables ensembles.

L'âme de Bach.

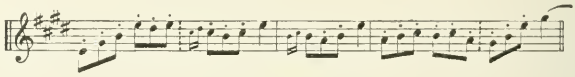
Mais la gorge et les mains pleines d'expériences ancestrales et familiales, Bach n'eût été que le plus extraordinaire des contrapuntistes si, pour soutenir, vivifier et diversifier cette aptitude polyphonique transcendante, il n'avait possédé une âme immense, telle que seule celle de Gœthe peut lui être comparée.

[1] Dans les flots de la vie, des actes la tempête, — De l'abime au faite — Je vais vaguant! — Berceau et tombe, — Mer éternelle, — Trame changeante, — Vie brûlante, — Tel, je file au rouet qui susurre, du temps — De la divinité le vêtement vivant.

Ame souple et tendre, qui pénètre toute chose, assez multiple pour ne pas se perdre en s'aliénant, assez large pour, sans se disloquer, se répandre ; âme protéïque, miroir de tout ce qui est humain ; irradiatrice de beauté, la recevant tout entière, la rayonnant centuplement plus belle. Moins païen que Gœthe, Bach aimait le monde avec moins de philosophie mais avec plus de tendresse. Et comme il savait le voir richement, ce monde aimé! Ses biographes lui prêtent une faculté visuelle exceptionnelle. Gœthe, en fermant les yeux, pouvait voir une fleur pousser, fleurir et s'épanouir. Or, qu'est-ce qu'une fugue de Bach — au point de vue architectural — sinon une tige se développant superbement jusqu'en sa floraison suprême.

Bach devait être à la fois sensible et serein ; assez sensible pour tout incarner, assez serein pour supporter sans dommage ce « bovarysme », ce jeu perpétuel d'incarnation. Car Bach est limpide musicalement, malgré toute sa richesse, malgré toute sa complexité. Il dut l'être moralement aussi, malgré toutes ses vibrances. Son génie est scintillant, multicolore comme un vitrail ; ordonné, complexe, vaste comme une cathédrale ; profond et candide comme la foi.

Sa musique, malgré son appareil si complexe, reste fraîche et mouvante comme une ronde de vierges sur l'herbe printanière, d'une juvénile et naturelle élégance (*Ex. 406*) ; d'une distinction si spontanée, si constante dans son évasion des sentiers battus, si habile à voiler des formes traditionnelles devenues trop vulgaires.



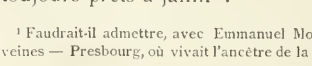
Ex. 406.

Ondoyant et divers, il le fut jusqu'à faire dire qu'il y eut plusieurs Bach, comme plusieurs Gœthe, plusieurs Léonard : le Bach des préludes, le Bach des fugues, le Bach des cantates, le Bach du violon, le Bach du clavecin, le Bach de l'orgue.

Plein de sentiment religieux sans doute, de cette religion d'universel amour dont vibrait Saint-François, et qui est le don divin des vrais poètes. Adorateur, poète sonore de l'esprit pur, « composant » si peu. La musique lui était une naturelle délivrance. De son âme débordante, les sons étaient toujours prêts à jaillir [1].

[1] Faudrait-il admettre, avec Emmanuel Moor, que la famille des Bach ait du sang tchèque dans les veines — Presbourg, où vivait l'ancêtre de la famille, est en Hongrie —, et que cette étonnante diversité de pensée, ce jeu si rapide et mouvant de l'affectivité, ces récitatifs d'allure bohème tels qu'en improvisent encore dans les rues les artistes tziganes (*Ex. 407*) soient l'écho lointain des tendances d'une race si merveilleusement douée pour exprimer, par l'art des sons, les mille nuances de la passion ?

Prélude en *Sol mineur* (pour orgue).



Ex. 407.

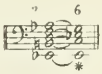
Non pas qu'il demeurât indemne de souffrance ; mais il sut, comme tous les grands génies, la commuer en création. Créateur et prophète, Bach le fut plus que quiconque ; il ouvre et jonche de matériaux le champ de la musique moderne tout entière. Son génie semble en germe contenir tout le monde sonore qui sera [1].

La phonesthétique de Bach.

Tout en empruntant les formules phonesthétiques de ses prédécesseurs et contemporains, Bach les transforme, les complète, les multiplie, les enrichit de telle sorte qu'elles deviennent méconnaissables. Il apparaît donc après eux très compliqué. C'est qu'à lui tout seul il accomplit des transformations tellement profondes, si abondantes de conséquences qu'il précipite, qu'il hâte singulièrement le cours de l'évolution : il en est, à lui seul, toute une immense phase, tout un siècle. Aussi, nous arrêterons-nous longuement à analyser point par point ses réformes et ses découvertes [2].

[1] On pourrait admettre à titre d'hypothèse que les progrès phonesthétiques accomplis par Bach seraient l'effet d'une prédisposition héréditaire particulièrement caractérisée, lui permettant de saisir facilement les harmoniques et les sons résultants, alliée à la capacité cadencielle — héréditaire elle aussi — considérablement développée par les habitudes musicales du milieu familial.

La perception semi-consciente des harmoniques expliquerait le besoin que Bach éprouve à accumuler les accords de 7e et de 9e ; les sons résultants donneraient, partiellement du moins, la clef de certaines dissonances qu'il affectionne : Dans l'accord *la? do mi? sol* par exemple, le *la?* serait l'image du son résultant de *do* et de *mi?* ; dans l'accord mineur de sixte qui si souvent sert de résolution à ses retards (*Ex. 408*), le *mi?* de la basse serait la confirmation de l'intuition du *mi?* son résultant de *mi?* et de *sol*, etc.



Ex. 408.

[2] Bach n'a cependant pas trouvé lui-même tout ce que l'imagination moderne lui prête trop souvent. Son œuvre est la résultante naturelle de l'art de son époque, et d'œuvres comme celles de l'école de Nüremberg (Kindermann, Schwemmer, Paschelbel, etc.), qu'il admirait et qui sont la source de beaucoup de ses formules. Il faut considérer aussi l'influence de Schütz, Keiser, Sebastiani, avec leurs *Passions*; celle de Sweelink et de ses nombreux élèves, avec leurs grandes fugues; de Böhm, Franz Biber, avec leurs récitatifs instrumentaux déjà si assouplis; sans compter toutes celles des organistes allemands de la famille des improvisateurs, Buxtehude, Rheinken; des organistes français — en particulier de Grigny — ; des maîtres du *Concerto* italien, Torelli, Corelli, Vitali (dont la *Chacone* pour violon solo est le prototype de celle de Bach), etc. Rappelons en outre les influences hongroises. Vers le XVIe siècle, des membres de la famille Bach, mécaniciens thuringiens, semblent avoir émigré en Hongrie, où l'influence musicale du milieu put les atteindre. Lorsque Veit Bach (mort en 1619) quitta Presbourg pour rentrer en Thuringe, il rapportait des traditions qui se perpétuèrent, dans cette famille éminemment musicale, s'amalgamant aux contrepoints allemands. Quoiqu'il en soit du reste, outre cette fantaisie du geste tzigane dans le récitatif, déjà mentionnée, on trouve chez Bach de nombreuses dissonances apparentées aux secondes augmentées de la gamme hongroise. Tel thème de fugue n'est-il pas tout proche parent du sauvage début des *Préludes* de Liszt ? Et quant aux Préludes, parfois si souples d'allure, que Bach place devant ses Fugues, quant aux Fantaisies, de rythmes souvent si rhapsodiques (*Fantaisie Chromatique*, *Toccata* en *Ré* mineur, etc.), ne les a-t-on pas souvent considérés comme une imitation du *Lassu*, cette Introduction à la fois lente et passionnée de la furibonde *Czardas*, la danse nationale hongroise.

Mobilité.

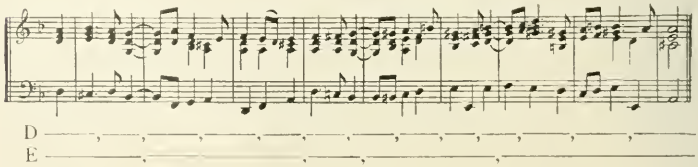
On a dit, avec raison, que Bach était l'apogée du développement contrapuntique. Il est, en effet, avant tout, un contrapuntiste. Mais, — et ce mais est d'une importance capitale, — il ne faudrait pas s'imaginer que Bach, quand il composait, juxtaposait scientifiquement, « intellectuellement » des voix avec toute l'attention absorbante qu'aurait exigé pareil travail d'un autre que lui. Il les *entendait intérieurement ensemble*, trouvant avec une incomparable aisance la forme d'accord (de 7e, de 9e, voire de 11e) la plus propre à concilier avec les cadences fondamentales, les diverses dissonances imposées par les « sujets » de ses pièces contrapuntiques, réalisant instinctivement les modifications que chacune des voix sollicitait de ses voisines.

Polyodie. Un simple mortel imagine d'ordinaire une mélodie à la fois ; Bach en concevait deux, trois, quatre et plus, ensemble [1]. Sa musique doit être surtout comprise comme une *polyodie*, comme un ensemble de monodies ; et elle l'est en vérité à tel point, que toute mélodie de Bach fait implicitement *partie d'un tout polyphonique* réel ou sous-entendu [2]. Quant au

[1] Bach devait associer ses idées avec une étonnante rapidite — preuve en soit la faculté d'improviser des fugues à quatre ou cinq parties sur des thèmes imposés; cette souplesse spéciale de la pensée phonesthétique lui permettait à chaque instant de prévoir les fonctions tonales par delà les accidents contrapuntiques, et de sentir exactement, malgré les invites des cadences accessoires constamment formées par le jeu des notes d'échange ou de passage, la « direction » cadentielle la plus efficace à l'expression tonale.

Polyrythmie. [2] Cette faculté de création multiforme se retrouve dans sa rythmique. Bach, lorsqu'il imagine une période mélodique, la « sent » souvent à travers des interprétations rythmiques *différentes mais superposables*; il indique les points d'attache des divers groupes rythmiques avec une souplesse si bien adaptée à cette multiplicité de points de vue que chacun d'eux semble vivre de sa vie propre et garder son caractère rythmique particulier; « *polyrythmie* » extraordinaire qui est l'exact pendant de sa polyodie. La phrase mélodique suivante permettra de scruter un peu des mystères de cette polyrythmie (*Ex. 409*).

« *O. Ewigkeit* ».



Ex. 409.

Nous y voyons une période de 9 mesures (précédées d'une levée d'un temps). Cette période devrait d'après la conception classique, se diviser : 1°, en deux sous-périodes de 4 mesures (+ la mesure termi-

contrepoint que la polyodie nécessite forcément, il n'était pour Bach qu'un moyen, non pas un but[1].

nale). Mais on voit, d'après l'analogie des imitations, qu'elle peut s'interpréter tout autrement encore :

B, 2°. En trois groupes rythmiques comportant successivement 3 mesures, 3 mesures, 3 mesures (l'accord initial non compté) ;

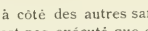
C, 3°. En 4 groupes rythmiques comportant successivement 3 mesures, 2 mesures, 2 mesures, 2 mesures.

D, 4°. En 13 groupes rythmiques comportant chacun 2 temps; cette dernière coupe pourrait faire penser que la mesure à 2 temps coexiste dans l'esprit de Bach avec celle à 3 temps (tout au moins dans la plupart des mesures de l'exemple, car le cliché terminal T S $\frac{6}{4}$ V I semble bien inacceptable autrement qu'à 3 temps).

E, 5°. En groupes variables, par le mélange fragmentaire des 4 interprétations ci-dessus (P. ex : la levée, 1 mesure à 3 temps, 3 mesures à 2 temps — 1 mesure à 3 temps, 3 mesures à 2 temps, 3 mesures à 3 temps), etc.

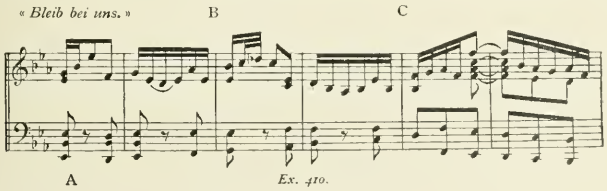
En plaçant au début de chaque groupe un accent rythmique suivi d'un decrescendo, on peut ainsi dessiner, dans cette même période, une quantité d'articulations distinctes, comme des lignes émotionnelles diverses où se joue le splendide polymorphisme d'une surabondante imagination créatrice.

Cette surabondance détermine une motricité toute spéciale, mouvement continuel qui trouve en la fugue sa forme d'expression naturelle. Si Bach incline si constamment aux formules contrapuntiques, c'est que le contrepoint est l'art le plus apte à permettre une gesticulation continue. Une pièce de Bach, le thème une fois exposé, se continue presque invariablement par une multiplication de notes aboutissant à des mesures entièrement remplies par une série de valeurs égales et représentant une vitesse maxima : une fugue dont le thème est composé de blanches et de noires, n'aura bientôt plus que des noires ; le thème contient-il des noires, des croches et des doubles-croches, les doubles-croches finiront par tout envahir ; de là cet effet particulièrement submergeant de la gradation de Bach.

Cette ténacité dans l'expansion se remarque également dans l'inlassable répétition des groupes rythmiques ordonnés en séries compactes. Beaucoup de passages de Bach peuvent graphiquement s'exprimer par une chaîne de crescendos qui se « télescopent »  , soit que les imitations mélodiques s'élèvent, de plus en plus exaltées, soit qu'elles s'abaissent peu à peu jusque dans l'ultra-grave.

Au contraire de Hændel, qui pose des phrases les unes à côté des autres sans les amalgamer, Bach jette sans cesse des ponts de l'une à l'autre ; un geste n'est pas exécuté que déjà il rêve du geste à venir, flux précipité dont les multiples flots ondulent éperdument, naissant l'un de l'autre. Et c'est chaque fois un geste nouveau, une trouvaille, diversité déconcertante dans la plus monumentale des unités.

Dans les thèmes, même variété merveilleuse. Voici, dans ces 6 mesures, 3 groupes rythmiques de 2 mesures chacun (*Ex. 410*). Chaque fois, la 1° mesure (A, B, C), identique quant à la fonction

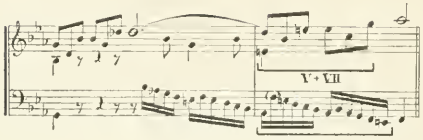


Ex. 410.

rythmique, comporte une métrique différente ; et tout cela se fond en un tout d'une aisance motrice qu'aucun compositeur n'égalera peut-être jamais.

[1] C'est en confondant but et moyen qu'on a reproché à la musique de Bach de n'être qu'intellectuelle. On se l'est représenté calculant des Inventions ou des fugues, et bien des virtuoses, pénétrés de cette idée erronée, ne les exécutent que comme des calculs phonesthétiques génialement menés à chef. Le « mouvement » de Bach, on l'a pris pour une progression intellectuelle, allant de l'exorde à la

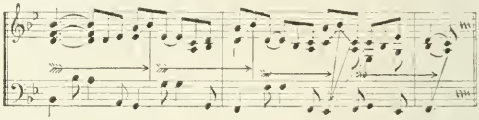
Invention à trois voix.



Ex. 411.

Sa désinvolture dans le désaccord passager entre deux voix (*Ex. 411*), il la doit à sa perspicacité harmonique, si aiguisée qu'à travers n'importe quel groupe de notes d'échange et de passage il sent toujours le fonctionnement des degrés harmoniques (*Ex. 412*).

Mattheus-Passion.



Ex. 412.

Bach attelle son quadrige de telle sorte que chaque coursier peut donner toute sa fougue en gênant le moins possible l'allure de ses compagnons d'attelage. Enfiévrant spectacle : l'aurige Bach, de sa main infiniment souple, prodigieusement ferme, poussant, retenant, lançant, réglant l'accord, précipitant ses cavales impétueuses à travers tous les obstacles, sans jamais perdre les rênes, calme, souriant au galop effréné.

Cette conduite multiple des voix soulève un immense remous affectif ; il ne s'agit plus d'une unique mélodie émouvante, mais d'un tourbillon d'émotions concordantes, contradictoires, fusionnant, luttant l'une contre l'autre.

Et lorsque ce tourbillon sert encore à exalter les révélations affectives de l'allure tonale — cette expression du rythme dynamogénique d'un autre genre où Bach est passé maître, — c'est alors tout ce que la musique a de plus profond, de plus inexprimable, de plus intérieur, qui jaillit de ce cœur vaste comme le monde. Comment suggérer d'une manière plus poignante

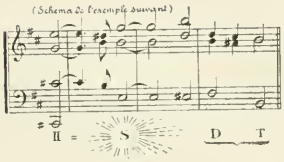
péroraison. Quiproquo bizarre entre la trame de la fugue et la progression de la dynamogénie, de l'enthousiasme moteur. Si la musique de Bach est, rythmiquement et phonesthétiquement, mouvementée comme aucune autre avant lui, c'est parce que, possédant, à l'instar des meilleurs Italiens, le sens du geste mélodique uni au geste tonal, *il mène de front plusieurs de ces gestes.*

Mais on pourrait objecter que dans le Choral luthérien plusieurs voix marchaient aussi ensemble. En vérité, elles étaient ensemble; mais elles ne marchaient guère, toute leur diligence étant absorbée par le soin de s'accorder, de s'harmoniser. Dans le Choral, l'harmonie était tout.

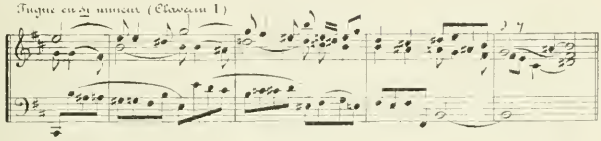
Mais, pourrait-on dire encore, dans un Choral à quatre voix par exemple, quatre mélodies devaient forcément surgir. Elles surgissaient en effet; mais non pas en tant que *gestes* mélodiques ; le contour de chaque voix était dessiné par les nécessités des diverses fonctions tonales; et il ne pouvait en être autrement dans le Choral protestant, harmonie schématisée dans laquelle les autres voix suivaient avec docilité les caprices du ténor ou du soprano-*dux*.

Chez Bach, il s'agit de tout autre chose. Reprenant la libre allure de la polyodie palestrinienne, elle-même survivance de l'assemblage de mélodies populaires du *triplum* ou du *quadruplum* médieval, Bach confie chaque voix à sa propre destinée en ne s'inquiétant souvent des autres que pour autant qu'elles collaborent en une mesure équivalente à l'effet d'ensemble.

la lutte d'une âme tourmentée et avide de paix — la Tonique désirée, (alors qu'elle est, comme à plaisir, éloignée par une trop complète affimation de la *S*) (*Ex. 413*), — qu'en imaginant ces gestes haletants, cette persistante syncope et ces gémissants chromatismes du mouvement contrapuntique (*Ex. 414*)? Désarroi,



Ex. 413.



Ex. 414.

gestes de fuite pour gagner une introuvable issue, affolement de l'être traqué et qui pousse un suprême cri de détresse avant de subir un sort impitoyable.

Les fonctions tonales expression du drame intérieur.

Bach, si profondément intuitif, devina plus complètement ce que Josquin et Monteverde avaient pressenti : la portée émotive des *relations entre les fonctions tonales*. Dramaturge dans l'âme, Bach se crée sans cesse des sujets de conflits psychologiques, et il en exprime les péripéties par les contrastes de l'allure tonale. Le triomphe perpétuellement renouvelé de la Tonique à travers les mille embûches tendues par les diverses Dominantes et Sous-dominantes, semble un symbole continuellement réitéré de la lutte pour reconquérir la paix de l'âme, une victoire de la synthèse sur l'analyse dissolvante.

Maître absolu du langage des tensions émotionnelles, Bach en traduit les moindres valeurs par l'excitation ou la dépression liée aux oppositions des diverses fonctions tonales. C'est la permanence de cette traduction qui l'élève au-dessus de ses prédécesseurs, pour qui la formule cadencielle est encore bien souvent une tradition trop exclusivement phonesthétique. Que l'on jette les yeux sur une œuvre harmonique de Bach, comme le Choral à cinq voix de la *Fantaisie* en *Sol* pour orgue, et l'on verra comment toutes les phases — alors même qu'elles ne sont chaque fois qu'une extension plus ou moins manifeste de l'habituelle formule tonale T S D T — s'opposent entre elles de mille manières, exprimant les états affectifs les plus variés, et cela par le simple déplacement des toniques et de leurs satellites fonctionnels.

Si l'on songe que la rythmique de Bach, d'une exceptionnelle variété, comportant les groupements de notes les plus inattendus (phrases à 3, 5,

6, 7 mesures au lieu de la période-type de 4 ou 8 mesures propre aux formes de danse), usant constamment de l'imitation contrapuntique pour prolonger et assouplir la phrase, vient encore vivifier de toute son élasticité le jeu des fonctions tonales, on peut comprendre toute la richesse d'expression émotionnelle que Bach peut tirer de la seule phonesthétique.

Désormais, la plus tumultueuse bataille affective sera sonorement réalisable.

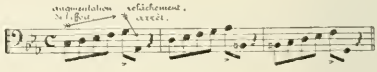
* * *

Bach est tout émotion, tout mouvement.

Quand nous disons tout émotion, tout mouvement, c'est pour faire ressortir que ces deux aspects de la musique de Bach nous semblent les deux faces d'un seul et même phénomène. Rappelons que nous considérons la réaction motrice comme l'origine première de tout travail cérébral, soit qu'il aboutisse d'une part à un réflexe et à un geste volontaire, ou, d'autre part, à une émotion, à un sentiment, à une idée. Selon les types mentaux, cette réaction se traduit plutôt musculairement, par une extériorisation où l'énergie nerveuse se transforme en mouvement, en rythme moteur, ou bien, plutôt affectivement, en rythme émotionnel, par la diffusion dans l'organisme de l'énergie non consommée par l'acte musculaire[1]. Chez Bach, malgré l'émotivité si évidente dont ses morceaux à forme libre font preuve, c'est le type moteur qui paraît prépondérant.

Gestes musicaux traducteurs de gestes musculaires.

Schweizer et Pirro ont abondamment démontré la présence du *geste physique* dans le rythme et le dessin mélodique de Bach. Il semble, en effet, ressentir kinesthésiquement, avec une vivacité extraordinaire, les gestes (le plus souvent confiés aux basses de l'orchestre) des personnages qu'il imagine tout en composant d'après un texte donné (dans les Cantates surtout). Ecoutez Jésus se tournant vers ses disciples (*Ex. 415*) (geste de progression ascendante suivi d'un brusque recul), ou bien encore cette syncope figurant l'abstention du choc rythmique, par lassitude (*Ex. 416*).



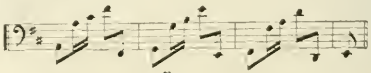
Ex. 415.

Ex. 416.

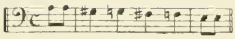
D'ailleurs, il serait faux de dire que ces gestes sonores n'imitent que des gestes « physiques », car par delà le geste physique ils atteignent l'émotion qui l'accompagne[2]. Si donc, grâce à une différenciation kinesthésique exception-

[1] Cf. *Préliminaires psychologiques*, en particulier pages 7 et 18 (note).

[2] Dans certains cas, le degré de la tension émotionnelle s'exprime encore plus directement, par la seule amplitude des intervalles. L'exaltation que Bach ressent à l'approche supposée de Jésus provoque en lui une dynamogénie motrice intense, vrais sauts de joie qu'exécutent les basses de l'orchestre (*Ex. 417*).

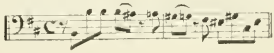

Ex. 417.

nelle, Bach est capable de traduire musicalement des motricités précises et diverses, du même coup il s'avère extraordinairement doué pour exprimer par le geste sonore les plus subtiles nuances de l'émotion : la douleur angoissée (*Ex. 418*) par un resserrement progressif des intervalles ; la nostalgie (*Ex. 419*) par des soupirs idéalisés ; la convulsion du sanglot intérieur (*Ex. 420*) par une pause sur les accents métriques.



Ex. 418.

Ex. 419.

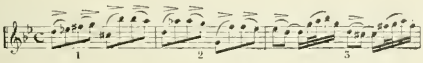


Ex. 420.

Bach extériorise ainsi en geste musical la dynamogénie qui, chez le personnage souffrant, ne se serait pas écoulée extérieurement dans l'activité d'un muscle, mais répandue intérieurement, transformée en cénesthésie, en émotion. Ici ce n'est plus seulement, comme dans les premiers exemples, l'imitation d'un geste extérieur *vu*, mais l'expression motrice et sonore du geste intérieur *senti*.

Chatoiement émotionnel.

Le long fragment suivant démontre excellement quelle gamme de nuances kinesthésiques — et par conséquent émotionnelles — provoque en l'âme de Bach une phrase verbale, et avec combien de justesse il dessine les correspondances musicales de ces nuances (*Ex. 421*) [1].

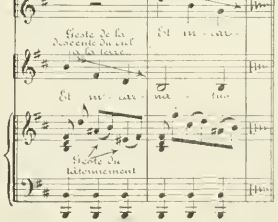


Ex. 421.

« Nos pleurs et gémissements n'y peuvent rien (mesures 1 à 4, soupirs idéalisés, plus gestes de protestation brusquement interrompus); mais celui qui élève son regard vers le ciel (mesure 5, gestes qui tendent vers le haut) apercevra une lumière de joie. » (Mesure 6, exaltation croissante, intervalles grandissants; mesures 7, cris de joie toujours plus élevés, augmentation de la tension émotionnelle).

Ce rapport psychique entre l'émotion et le geste musical est chez lui si immédiat qu'il distingue même dans une chose abstraite comme l'incarnation du Saint-Esprit (*Ex. 422*), une attitude, un geste de tâtonnement — l'Eternel cherchant en quelque sorte où s'incarner.

Contrairement à la kinesthésie synthéti-



Ex. 422.

[1] Ces divers exemples sont empruntés au remarquable ouvrage de M. Schweizer, *J.-S. Bach, le musicien poète* (Paris, Fischbacher).

que de Hændel, celle de Bach est analytique au suprême degré, sans cesse attentive à traduire les plus subtiles combinaisons, à ne rien laisser échapper du rythme émotionnel. Pourtant, chose bien étrange, c'est dans cette traduction perpétuelle de l'émotion en geste musical qu'il faut chercher une seconde raison de la réputation d'insensibilité et d'intellectualisme de Bach. Une œuvre de Beethoven exprime un état d'âme général, ou encore plusieurs états d'âme prolongés; tout en elle collabore à cet effet sentimental *d'ensemble*, et l'auditeur, plongé pendant de longues minutes en une atmosphère musicale *homogène*, finit par s'en pénétrer complètement parce qu'un même état d'âme est sans relâche répété, expliqué, commenté, phonesthétiquement, dynamiquement, rythmiquement, durant un mouvement de Sonate ou de Symphonie parfois entier. Chez Bach, point de synthèse sentimentale, mais un perpétuel *flux* d'émotions diverses se suivant avec une telle rapidité que l'auditeur peu exercé n'a guère le temps de les ressentir, d'où conclusion à de la gesticulation pure, sans aucune signification affective[1]. Flux si précipité, si varié, si rayonnant et sinueux qu'il est facile de s'y perdre, faute de pouvoir rapidement coordonner et relier des émotions si hétérogènes.

Et c'est encore pourquoi on a l'impression que cela pourrait continuer indéfiniment. Le flux des émotions étant inépuisable, quand Bach s'arrête, quand se prépare l'apothéose tonale après laquelle plus rien n'importe, c'est plutôt parce qu'il est arrivé au bout de la forme qu'il s'est imposée que parce qu'il est arrivé au bout de son expression affective. Ne parlant pas d'un sujet limité mais de toutes choses, et ne les touchant qu'en passant, il pourrait, en effet, s'arrêter n'importe où —, tandis que Beethoven *doit* s'arrêter quand il a pleinement, jusqu'en son tréfonds, exprimé un état d'âme.

Les esprits qui sentent profondément, mais avec une certaine lenteur, préféreront Beethoven; ceux dont l'âme est un perpétuel cratère d'émotions retrouveront en Bach l'inlassable pétillement d'émotions qui leur est cher.

En ce sens, il faut avouer que Bach, comparé à Hændel ou à Beethoven, est plus sensitif que sentimental ; mais «sensitif» ne veut pas dire intellectuel; que les sentimentaux ne s'y trompent pas.

[1] C'est ici surtout que l'absence d'imagination rythmique et dynamique de l'interprète peut contribuer à dénaturer la musique de Bach. Le plus ancien biographe du maître, Forkel, nous représente au contraire Bach exécutant sa musique « avec une liberté telle que, sous sa main, chaque morceau paraissait être un vrai discours ». Et quant à sa registration d'orgue, dit encore Forkel, « son originalité était si grande qu'il parvint plus d'une fois à stupéfier les organistes qui le regardaient faire ».

Ceux qui ne voient Bach qu'à travers les lunettes de la tradition, — qui émousse tous les angles de l'individualité en passant par des tempéraments divers, — ceux qui n'entendent sa musique si vivante qu'à travers les temps forts et faibles de la *mesure*, en ignorant la prodigieuse plasticité de son rythme, de son *phrasé*, méditeront avec fruits ces témoignages significatifs.

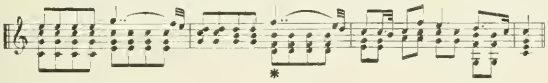
Luxe harmonique ; altération.

Cette impression de mobilité extraordinaire que donne l'allure rythmique et polyodique de Bach, est confirmée par un examen attentif de ses procédés harmoniques.

Jeu des altérations.

Son harmonie mobile à souhait est constellée « d'altérations ». Tandis que Hændel se hâte toujours de retourner dans la résolution tonale, Bach, une fois lancé dans les degrés secondaires, se plaisant à leur contraste avec les primaires, s'attarde dans l'atmosphère nouvelle, ne revenant au point de départ qu'après maints voyages.

Dans cette période de Hændel (*Ex. 423*), si Bach l'eût commencée



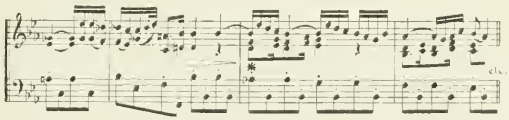
Ex. 423.

comme lui, il est presque certain qu'à la place de l'accord VII^{6} (qui paralyse toute tentative de prolonger l'imitation du groupe I — V précédent sur de nouvelles cadences plagales), il aurait recherché une harmonie plus fuyante, un geste plus assoupli, ne fût-ce qu'en mettant un *si♭* qui eût mieux autorisé l'imitation VII — IV.

Septièmes et neuvièmes.

Hændel n'employait les 7es et les 9es que fort parcimonieusement. Chez Bach, elles abondent, et répandent une atmosphère affective particulièrement troublante par la combinaison de leur dissonance (forte ou douce suivant le degré) avec le geste tonal. Quelle saveur lénifiante a ce *la♭*, 7e naturelle de l'accord *si♭réfa* (*Ex. 424*), si bien placé pour atténuer la virulence pathétique du ton précédent *Si♭* mineur, promesse harmonieuse de retour au ton, un instant compromis, de *Mi♭*.

Matthæus-Passion (N° 70).



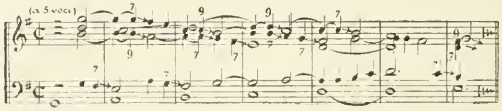
Ex. 424.

La 7e et la 9e se résolvant toujours en descendant d'un degré, ces multiples descentes mélodiques sont autant d'expressions de dynamogénie décroissante, gestes qui s'interprètent facilement dans le sens de la douleur, du renoncement, de la tendresse ; chez Bach qui les emploie continuellement, leur succession est d'autant plus suggestive que toute 7e ou 9e, par le contraste qu'offre sa dissonance avec sa résolution prévue, accuse par anticipation l'impression de détente, d'apaisement.

Sur les degrés autres que le Ve, où la dissonance est plus forte, cet

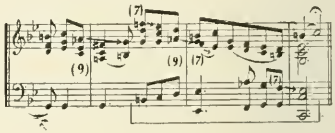
apaisement prend un caractère encore plus pathétique. Le fragment suivant (*Ex. 425*) montre comment les 7es et les 9es, par la résolution descendante qu'elles exigent, occasionnent autant de «cris» mélodiques descendants. Lorsque le sens affectif de ces gestes est souligné de mineur, les dissonances se résolvent en descentes qui semblent un véritable gémissement de lassitude (*Ex. 426*). Supprimez les 7es et les 9es, il restera un choral de Hændel, funèbre encore parce que mineur, mais non plus tragiquement douloureux (*Ex. 427*).

Fantaisie en *Sol*, pour Orgue.

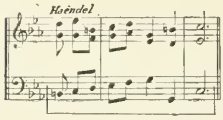


Ex. 425.

Matthæus-Passion (Fin).



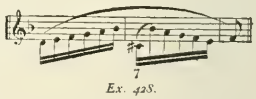
Ex. 426.



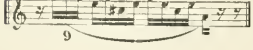
Ex. 427.

Souvent ces 7es et 9es ne font que servir d'ornement à des accords sous-entendus, sans que pour cela ils perdent leur effet émotif. Ainsi dans certaines *Inventions* à deux voix pour clavecin. Il n'y a apparemment que deux voix, mais ces deux voix ont été *pensées* par Bach comme les deux voix extérieures (soprano et basse) d'une polyodie complète. Il suffit de soutenir, à un second piano, les accords appropriés pour comprendre que ces deux voix sont en réalité le *raccourci* suffisamment expressif d'un sonoris fort complexe qui, pour être exprimé complètement, exigerait plusieurs voix.

Par l'artifice de l'accord décomposé, Bach arrive à faire porter, même à une voix unique, la signification d'un accord de 7e (*Ex. 428*), voire de 9e (*Ex. 429*), suppléant à l'absence de simultanéité par la rapidité de la succession, glissant l'harmonie dans la mélodie. Cette autre voix unique ne contient-elle pas à elle toute seule autant d'émotion que les quatre voix du premier Prélude de *Tristan* :

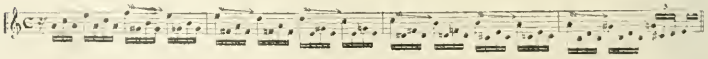


Ex. 428.



Ex. 429.

Prélude et Fugue en *La* mineur (pour orgue).



Ex. 430.

Bach, si plurilatéralement émotif, fourmille d'altérations ; et ce sont certainement ces dérogations innombrables et fugitives à l'unité tonale qui donnent à sa musique un caractère affectif si ondoyant, si moderne. Les altérations de Bach, en suspendant la Tonalité, en faisant croire à tout instant que l'on dérive dans un ton étranger, désagrègent sans relâche le faisceau des tendances, brouillent les cartes, stimulent au suprême degré l'excitabilité ; somme de petites « douleurs » qui serait insupportable si, avec un tact parfait, Bach ne corrigeait l'effet de chacune de ces douleurs par la joie correspondante d'une résolution tonale, ne rattachait avec une incomparable adresse le faisceau prêt à se disloquer.

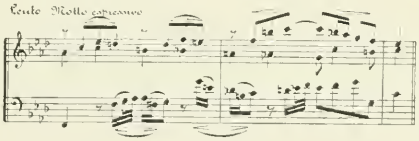
Chromatisme.

Au point de vue psychologique, qui dit altération dit chromatisme, bien que, musicalement parlant, une distinction s'impose ; qu'est-ce que l'altération, sinon un abaissement ou rehaussement d'un demi-ton par rapport à l'harmonie strictement tonale. Vues *horizontalement*, les séries d'altérations apparaissent comme participant d'une kinesthésie chromatisante. Aussi, par le fait même qu'il est un grand altérateur, Bach est-il un grand chromatique. Or, on se rappelle que la série des demi-tons (chromatisme) est le rappel le plus typique du cri naturel de désir et de souffrance.

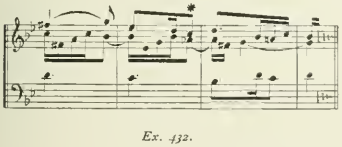
Monteverde et Schütz avaient senti la portée affective du chromatisme, sans pouvoir pourtant, faute d'éducation contrapuntique suffisante, en faire un usage aussi étendu. Schütz, en particulier, avait habitué les oreilles allemandes à supporter les accidents de l'altération en maintenant dans le ton général du morceau les accords qui les contiennent.

Bach adopta avec ferveur le chromatisme monteverdien parce que très idoine à traduire les délicates nuances de sa vie affective, et le prodigua à tel point que certains passages de son œuvre fourmillent de véritables cris expressifs (*Ex. 431*) auxquels on réagit cénesthésiquement (par réflexe presque pur) plutôt qu'esthétiquement (par association). Toutes les formules de l'altération monteverdienne réapparaissent chez Bach — y compris le fameux IIe degré abaissé (*Ex. 432*), si déprimant (page 188) — souvent en des combinaisons extrêmement émouvantes, — malheureusement inaccessibles à l'oreille inexercée du vulgaire par une trop forte accumulation de dissonances.

Invention à 3 voix.

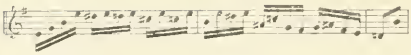


Ex. 431.



Ex. 432.

N'est-ce pas en partie au nuancé imprévu d'un chromatisme persistant



Ex. 433.

doublé d'une conduite subtile et sûre de la fonction tonale à travers la complication des dissonances, qu'il faut attribuer la suprême *distinction* de la musique de Bach et sa rupture avec le style populaire, qui se repaît exclusivement de simplicité tonale (*Ex. 433*).

Quels prodiges de divination harmonique, ces accords de la *Fantaisie chromatique*, que Wagner n'osera reprendre dans le *Crépuscule* qu'après toute une vie de croissantes audaces phonesthétiques.

Elasticité tonale.

Les altérations nombreuses dont est piquée la musique de Bach lui donnent une apparence très modulante: mais il nous paraît inexact de parler ici de véritable «modulation», car Bach, s'il côtoie constamment l'abîme des tonalités étrangères, s'il y descend même profondément, ne lâche jamais la corde qui le retient au roc inébranlable de la tonalité élue.

Il est plus juste de considérer — et cela contre l'opinion classique de certains théoriciens — sa conception de la Tonalité comme très unitaire, quoique extrêmement *élastique*; élasticité qu'avec son tact tonal inimitable Bach pouvait affronter sans danger.

Une analyse un peu détaillée de la fin de la fugue en *La* mineur du «*Clavecin bien tempéré* (*I*)» sera, nous semble-t-il, bien venue pour faire toucher du doigt cette élasticité (*Ex. 434*).

La mesure 1 (accord de *ré* mineur) figure la S qui prépare la cadence finale V → I des mesures 8, 9 et 10. Mais une parenthèse étendue (mesures 2 à 8) nous tient en haleine, reculant de plus en plus — par des artifices d'altération — la solution attendue ; tout d'abord, le *ré*♯ (mesure 4) accuse que la basse *mi* du $\frac{6}{4}$ suivant (m. 5), est un instant prise au sérieux et

Ex 434

nous entraîne dans sa propre gamme (dont *ré*♯ est note sensible). A la 8e mesure, nouvelle rupture apparente, avec le même artifice du *ré*♯. Lutte soutenue entre le ton de la D (*Mi* majeur) et de la T (*La* mineur), ce qui, affectivement, se traduirait par une lutte entre l'excitation de *Mi* majeur (m. 8) et la dépression de *La* mineur (m. 9).

Elasticité tonale combien hardie, mais dont la hardiesse est bien autre chose qu'un pur jeu phonesthétique : jaillissement multiforme d'une nature infiniment protéïque. Le remous émotionnel qu'un Beethoven exprimera surtout par les contrastes dynamiques, Bach le traduit, avec une force égale, rien qu'à l'aide du jeu contrastant des fonctions tonales combinées avec l'allure rythmique générale.

Le 𝄐 (m. 3), les pauses placées auprès des accords où le conflit s'aiguise (m. 3 et 8) ne sont-ils pas des haltes qui permettent de reprendre le souffle pour lutter encore ?

Quel « acharnement » dans la récidive de l'arrêt (m. 8), comme si Bach voulait hautement affirmer que, dans une lutte où l'on est vaincu d'avance (nécessité esthétique de revenir en *La* mineur), il est héroïque de se reprendre encore, pour lutter quand même et jusqu'au bout.

Quelle majesté dans cette nuit éternelle qui tombe lourdement sur la dernière lueur d'espérance (m. 9), ensevelissant l'âme transfigurée par la douleur (*La* « majeur » et non plus mineur ; m. 10), mais qui porte encore les stigmates du récent martyre (le *si*♭, si dépressif), prend un idéal essor vers l'Inconnu en une gradation ultime (mes. 11 à 18), s'irradie en l'apothéose du *sol*♯ (m. 17) fixé devant l'accord majeur final comme un accomplissement définitivement glorieux (en *La* « majeur »; Tonique initiale *La* mineur) des désirs gémis par les *do*♯ supplicateurs.

Ce que l'étude de ce fragment nous révèle, l'examen d'une pièce entière, Prélude ou Fugue, nous le révèlerait encore, mais en de plus vastes proportions.

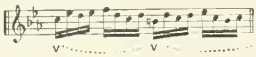
Prenons le Prélude en *Do* mineur du *Clavecin bien tempéré* (*I*). Après 24 mesures de rythme égal et continu, (inspiré du Prélude en *Do* majeur qui précède), viennent 4 mesures d'un dessin plus agité, puis 5 mesures plus affolées encore (les deux dernières surtout) ; soudain, un grand accord, suivi d'une gamme rapide, montante et descendante, puis un second accord suivi d'un dessin oscillant qui ramène 4 mesures du rythme initial, dont le dernier effort expire dans les hauteurs.

Qu'est-ce que cette brusque intervention d'un rythme nouveau et inattendu, ces deux accords qui, tout à coup, coupent le discours rythmique, sinon la manifestation sonore d'un véritable « accident moteur » imaginé ici par Bach ? Ne dirait-on pas qu'un homme s'assoupit (début du morceau) puis s'enfonce dans un sommeil plus profond mais bientôt troublé d'inquiétudes (mes. 15 et suivantes ; altération apparente par le fait du *la*♮ de la gamme mélodique) qui tournent au cauchemar (depuis la m. 21) à l'apparition du dessin échevelé (m. 25) dont l'arpège dentelé se dresse comme un spectre surgissant par sursauts successifs (m. 25, 26, 27), et, affolé, cesse de respirer (le mouvement des basses disparaît). A la mesure 29, la basse se rue tout à coup dans l'action, comme si un corps-à-corps mettait aux prises l'homme et le fantôme. L'hallucination devient de plus en plus angoissante, lorsque soudain, au milieu de la lutte, une série de degrés descendants (m. 33) vient s'écraser dans l'accord de D 7 en *Fa* mineur. Le rêveur, anéanti, gît sans mouvement, ne gardant de la vie qu'un long cri de terreur qui monte et descend. Au 2e accord (⁴₂ ; résolution partielle

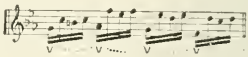
de l'accord précédent), les tendances naturelles reprennent le dessus. Le dormeur commence à comprendre que ce ne ne fut qu'un mauvais rêve. Encore tout tremblant, il cherche à se soulever, titube (dessin oscillatoire de la main droite); la synthèse psychologique se réorganise, le réveil s'esquisse (retour au ton général *Do* mineur) pendant que le fantôme se dissout dans le ciel pâle du matin.

Drame sonore dont les plus menus détails sont suggérés par les *modifications rythmiques alliées aux modifications harmoniques*, (sans l'aide d'aucune indication de nuance ou de tempo).

Le rythme restant le même, il suffit parfois d'un seul changement d'accentuation (révélé par le dessin mélodique) pour en changer le sens, comme dans les mesures 32 et 33 où le rythme précédent, accentuable par groupes de huit notes *(Ex. 435)* devient manifestement accentuable par groupes de quatre notes *(Ex. 436)*, à cause des écarts mélodiques agrandis et plus aptes à forcer l'attention.



Ex. 435.



Ex. 436.

Pour celui qui sait suivre les mille détails significatifs de ce jeu mélodique, ce simple Prélude de Bach est aussi abondant de variations affectives qu'une Sonate de Beethoven ou un Poème symphonique de Berlioz.

La musique de Bach est un perpétuel flux d'émotions. On y chercherait en vain la vaste *courbe affective* qui embrasse une symphonie entière de Beethoven et en fait un drame complet avec exposition, péripéties et dénouement. On peut y trouver en revanche des *épisodes*, des fragments de la grande courbe, qui ont une signification véritablement dramatique [1]. Tragédie concise mais combien poignante, cet air « *Sehet* » (N° 69 de la *Passion selon Saint-Matthieu*), où, après les angoissantes, multiples « altérations » de « *Ach! Golgotha* », la résignation se sublimise en un limpide *Mi♭* majeur (N° 70), strié encore de « mineurs » ultimes reflets de tristesse, comme plus tard chez Schubert.

Superbe contraste successif.

« Morbidite ».

Mais il est des contrastes simultanés, des débats de conscience dits morbides, où plusieurs états d'âme contradictoires coexistent.

> Quand chez les débauchés, l'aube blanche et vermeille
> Entre en société de l'idéal rongeur...,

devant deux tendances contraires, l'influx nerveux, hésitant, ne sachant où se déverser, inonde l'organisme d'une émotion strangulante. Certains passages de Bach tiennent d'une angoisse semblable, soit par l'effet des tritons accumulés (comme par exemple dans le récitatif « *Ach! Golgo-*

[1] Nous donnons au Livre V, chap. III, quelques exemples graphiques de courbes dynamogéniques comparées. Comme elles n'acquerront leur entier développement qu'à l'époque de la Symphonie beethovenienne, c'est à ce moment que nous les étudierons plus en détail.

tha » cité plus haut, si riche en tragiques accords de 7e diminuée), soit par l'effet d'un frottement sonore dû à des dissonances passagères [1].

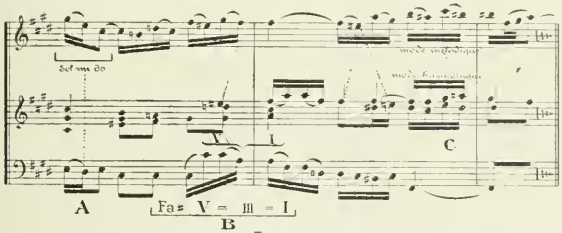
Morbidité toute moderne, et que l'âme multiple de Bach sut deviner [2].

Devant pareille complexité d'émotions, dira-t-on encore que Bach est un naïf du moyen âge, un génial enlumineur ?

D'accord, si l'on entend que c'est à la manière de Fra Angelico ; non pas simple et pur, mais un infiniment complexe et pur. Bach est une âme « gothique » si l'on veut, mais dans le sens splendide du mot, gothique comme cette cathédrale multicolore d'Orviéto, miroir marmoréen de tout dessin et de toute nuance. Et si Bach nous redevient si proche, à nous autres hommes du XXe siècle, n'est-ce pas parce qu'excédés de raison raisonnante et saturés de vaines exactitudes nous aspirons aussi à quelque transparente plénitude, non pas certes à la même que le piétiste Bach, mais poussés par le même désir et soulevés d'une semblable espérance.

[1] Soit, 1°, lorsqu'un accord parfait stationne pendant qu'une ou deux voix, passant en succession diatonique, frottent de leurs notes d'échange et de passage (dissonantes) la consonance stationnaire de l'accord parfait (*Ex. 437*).

Concerto de violon en *Mi* majeur.



Ex. 437.

Dans l'exemple A le frottement de la note d'échange *ré*♯ de la basse avec l'accord *do*♯ *mi sol*♯ est d'une âpreté toute spéciale grâce au mouvement mélodique *sol*♯ *mi do*♯ qui, en détaillant l'accord et en faisant tomber le *mi* sur sa dissonance maxima (*ré*♯), en accentue le caractère.

2° Autre cas (B). L'accord brisé de la basse, quoique figurant la succession V = III = I, évoque l'accord parfait *do*♯ *mi*♯ *sol*♯, dissonant avec le Ve degré des voix supérieures. Malaise fictif en somme, puisque le IIIe degré est en réalité un substitut du V.

En C, l'impression de morbide se dégage des deux modes mineurs, l'harmonique et le mélodique, le *la*♯ de l'un frottant le *la* ♮ de l'autre ; contradiction agréable malgré tout, de par l'identité fonctionnelle des deux modes. Le simulacre de dissociation y est encore accentué par le mouvement émancipé de la troisième voix, qui se singularise en le ton de *Mi* majeur.

[2] Et pleinement réaliser, grâce à une technique d'un frémissement si rare, même chez les plus grands, chez le Beethoven de l'*Appassionata* ou de la IXe Symphonie, chez le Wagner de *Tristan*, du *Crépuscule* ou de *Parsifal*. Quelle intuition prodigieuse des superpositions cadencielles, pour pouvoir jouer avec le son comme si c'était de la lumière ; rayons, faisceaux parallèles ou entrecroisés, qui vont et viennent, de toutes parts, sans se briser ni se confondre. Jonglerie inusitée encore, dont un Richard Strauss, un Debussy, un Schönberg ont en partie fait leur profit, dans de toutes autres intentions.

IV. LE TEMPÉRAMENT DES QUINTES ET SES CONSÉQUENCES

Si l'on fait succéder avec une absolue justesse *mathématique* les douze quintes *do sol ré la mi si fa♯ do♯ sol♯ ré♯ la♯ mi♯ si♯*, on s'apercevra que ce *si♯* qui, sur le piano serait identique à un *do*, sonne environ *un ton plus haut* que *do*, c'est-à-dire comme ce que nous appelons *ré*. Dans la série descendante *do fa si♭ mi♭ la♭ ré♭ sol♭ do♭ fa♭ si♭♭ mi♭♭ la♭♭ ré♭♭*, le *ré♭♭* ne sonnerait pas comme le *do* de notre piano, mais un ton plus bas, comme un approximatif *si♭*. Si donc notre piano était accordé en quintes mathématiquement justes, les dièzes ne coïncideraient pas avec les bémols ; il y aurait, par exemple, entre le *fa♯* de la 6e quinte en montant et le *sol♭* de la 6e quinte en descendant, à peu près un ton entier de distance. Jusqu'à Bach — les auteurs semblent s'accorder pour lui attribuer cette réforme — les instruments à clavier étaient accordés en quintes très justes, et les touches noires, qui consonnaient entre elles d'autant moins que la tonalité était plus éloignée du *do* initial, étaient même, dans certains instruments, partagées en deux moitiés, l'une donnant le son du dièze, l'autre du bémol. On voit d'ici les mille difficultés qui surgissaient dès que l'on jouait dans un ton d'armure un peu chargée, et l'impossibilité d'accorder les instruments à sons fixes [1]. Cet inconvénient poussait les musiciens à préférer, en dehors de la musique vocale *a capella*, seule apte à s'ajuster sans effort à n'importe quelle tonalité, les tons facilement exécutables ; limitation forcée qui défendait bon nombre de nuances affectives et de contrastes phonesthétiques.

[1] On peut supposer que la série des quintes justes s'accordait à partir de *Do* symétriquement dans les deux sens dièze et bémol, de façon à assurer la parfaite justesse des touches noires dans leur acception la plus usitée, exclusivement.

Ainsi, la touche noire à droite de *do* étant plus utile dans le sens *do♯* que dans celui de *ré♭*, cette dernière intonation était sacrifiée à l'autre. La touche noire à gauche de *do* sacrifiait de son côté l'intonation *la♯* à celle de *si♭*, plus parente du ton de *Do* ; et ainsi de suite.

Dans le ton de *Fa♯* majeur, par exemple, la tierce majeure était alors beaucoup trop grande (*la♯* = *si♭*) pour etre praticable. Inversement, dans le ton de *Do♯* majeur, c'était la tierce majeure (*fa♯* enharmonique de *mi♯*) qui était trop petite. Etc.

C'est pour donner à tous les tons une égale cohérence harmonique sur les instruments à sons fixes, que Bach, profitant des expériences acoustiques de Holder, de Neithardt et de Werkmeister (vers 1700), se décida à sacrifier la justesse mathématique des intervalles de son harpsicorde et de son orgue à l'avantage de la commodité technique ; c'est cette réforme qu'il est convenu d'appeler le « tempérament des quintes ».

Le problème était celui-ci : trouver le moyen, en superposant les quintes en dièzes et les quintes en bémols, de leur faire donner une série de quintes moyennes, réunissant approximativement les propriétés de chacune des deux séries

DO *sol* *ré* *la* *mi* *si* *fa*♯ *do*♯ *sol*♯ *ré*♯ *la*♯ *mi*♯ *si*♯

ré♭♭ *la*♭♭ *mi*♭♭ *si*♭♭ *fa*♭ *do*♭ *sol*♭ *ré*♭ *la*♭ *mi*♭ *si*♭ *fa* **DO**

et d'accorder le clavecin par quintes, non avec une rigoureuse justesse, mais selon une série de légères déformations adéquates, bien qu'assez minimes pour ne pas trop offenser l'oreille.

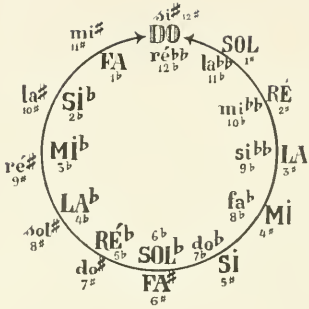
Tentatives de tempérament avant J. S. Bach.

Déjà les théoriciens du XVIe siècle avaient constaté que la gamme divisée en douze demi-tons égaux ne permettait pas d'obtenir l'octave juste, et que pour y parvenir il fallait altérer légèrement les tierces majeures et mineures. Forts des études faites par les Vénitiens sur la musique grecque, Zarlino et Vincentino avaient trouvé, en examinant les rapports des tétracordes pythagoriciens (conçus au point de vue purement mathématique), une division plus exacte de la gamme. Vincentino avait même (en 1546) construit sur ces données son harpsicorde, *l'arcicembalo*, qui comportait deux touches et deux cordes par demi-ton et pouvait ainsi faire entendre les intervalles plus petits qu'un demi-ton. Zarlino en avait construit un autre sur les mêmes données, à six rangs de touches, comprenant dans leurs divisions les trois genres harmoniques des Grecs. Bach, s'inspirant de recherches encore plus précises, comprit que, si le *si*♯ ou le *ré*♭♭ se trouvaient distants de *Do* « d'un ton » (avec lequel ils devaient, par définition, fusionner), c'est que chacune des douze quintes parcourues était légèrement trop grande. Il fragmenta l'intervalle excédant en douzièmes et enleva un de ces douzièmes à chaque quinte de la série. Ainsi, la série des dièzes s'abaissait progressivement, la série des bémols s'élevait de même, et se rapprochant l'une de l'autre, elles fusionnaient complètement, les notes les plus altérées de la série montante se confondant avec les moins altérées de la série descendante et vice-versa.

Chaque touche noire du clavier correspondant ainsi *à la fois* à un dièze et à un bémol, la technique devint uniforme pour toutes les gammes.

Le graphique suivant (page 296) aidera à faire saisir le progrès que cette découverte était à même de susciter.

Il va sans dire que l'accordage du harpsicorde et du clavecin « tempérés » devenait chose particulièrement délicate. Aussi, personne ne pouvant accorder à sa satisfaction les crochets-plectres de son harpsicorde, Bach y procédait-il toujours



lui-même. Il devint si adroit dans cette opération que l'accordage de l'instrument tout entier ne lui demandait qu'un quart d'heure. Cela fait, il pouvait improviser à son aise, les vingt-quatre tons étant en sa puissance. Ainsi s'ébauchait déjà, sous ses doigts habiles, tout ce que la musique moderne allait contenir de modulations, de contrastes affectifs entre les diverses tonalités.

Le « tempérament » amena J.-S. Bach à réformer le doigté du clavecin. Jusque-là, dans les gammes, les deuxième, troisième et quatrième doigts seuls entraient en contact avec le clavier. Entraîné par le nouvel usage à jouer autant sur les touches noires que sur les autres, Bach prit l'habitude d'avancer les mains au-dessus des touches blanches, si bien que le pouce et le cinquième doigt furent naturellement appelés à entrer en jeu. Le doigté moderne était inventé ; il fit rapidement fortune, et Couperin, Rameau, Hændel se hâtèrent de le pratiquer. En même temps, grâce à l'habitude d'employer le pouce et le cinquième doigt dans tous ses traits, Bach facilitait l'emploi de l'harmonie disséminée.

Mais la découverte du tempérament des quintes devait entraîner bien d'autres conséquences encore. Parmi les plus importantes, nous examinerons de plus près :

1° L'établissement définitif du mode chromatique moderne.

2° Celui des modes mineurs harmonique et mélodique.

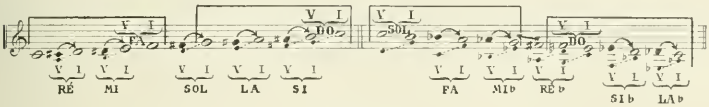
3° La systématisation progressive d'associations résultant des diverses tonalités, devenues désormais toutes exécutables.

1° Le mode chromatique moderne.

Le chromatisme avait déjà joué un certain rôle dans la musique des Grecs, rompus aux demi-tons grâce au déplacement de ceux-ci dans le passage d'un mode à un autre. Le chromatisme ne fut repris qu'au XVIe siècle par les maîtres vénitiens : Cyprien de Rore, Vincentino, Marenzio, qui tentèrent de diversifier à l'aide du chromatisme le persistant et rigide diatonisme du plain-chant médiéval. Gesualdo alla même plus loin, en proclamant la « tonalité libre », ce qui impliquait forcément l'usage du mode chromatique dans le sens où le prit Monteverde.

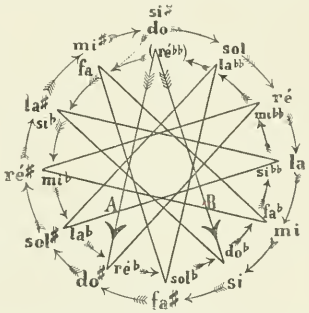
Mais ce chromatisme ne pouvait être que partiel et épisodique. Il lui manquait l'assiette tonale, rendue définitivement possible par le tempérament, et qui permît le passage des sons diézés à leurs sosies bémolisés et réciproquement, légitimant par exemple le mouvement mélodique « *fa*→*fa*♮ » parce que confondu avec l'acception tonale *mi*♯ *fa*♮, ou le mouvement « *si*→*si*♭ » parce que identique à la fonction

dob si♭, etc., — qui permît en un mot de pouvoir indistinctement comprendre tout demi-ton intercalé dans l'échelle diatonique en tant que sensible de la note au dessus, et 7e de Dominante de la note quarte au-dessous, à simple titre de « note de passage chromatique »[1] (*Ex. 438*).



Ex. 438.

Grâce au tempérament, le chromatisme devint illimité dans les deux directions dièze et bémol. La gamme chromatique de *Do* put ainsi remplacer la 7e augmentée *do-si♯* par son sosie moderne l'octave juste *do-do*. Le graphique ci-contre permettra de se faire une idée nette de ce système si pratique, si synthétique, quoique absolument approximatif.

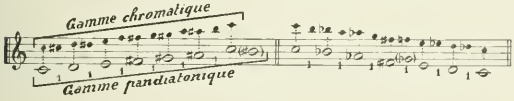


Les lignes droites de la figure désignent les intervalles chromatiques d'un demi-ton; les deux lignes partant d'un même point aboutissent à deux notes distantes entre elles d'un ton entier.

Lues dans le sens de la flèche A, les lignes indiquent la résolution de chaque sensible sur sa tonique; dans le sens de la flèche B, la résolution de chaque 7e de Dominante sur la tierce de sa propre tonique.

Le mode pandiatonique.

Cette disposition rigoureusement symétrique de la gamme chromatique favorisa au XIXe siècle la conception d'un mode nouveau, qui joue de nos jours un rôle d'une importance croissante, le mode diatonique absolument privé de demi-tons, que nous appellerons *pandiatonique* pour le distinguer du diatonique partiel (*Ex. 439*).

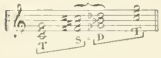


Ex. 439.

Notre sens tonal est aujourd'hui si pénétré des fonctions des cadences parfaite et plagale, qu'il parvient à retrouver jusque dans ce mode ces deux cadences, malgré la déformation

[1] D'autres combinaisons, commentant harmoniquement la gamme chromatique descendante, sont encore possibles. On peut considérer *do* et *si* harmonisés par la cadence plagale (accord de *do* et accord de *sol*, *si♭* et *la* harmonisés par les accords de *si♭* et de *fa*, et ainsi de suite; ou encore, comme l'a fait Rameau, *do* et *si* harmonisés par les accords plagaux de *do* mineur et *sol* majeur, *si♭* et *la* par ceux de *si♭* mineur et *fa* majeur, et ainsi de suite, en renversant les cadences parfaites de la gamme ascendante; il va sans dire que ces formes harmoniques sont moins directement « attractives », puisqu'elles excluent les dominantes et les sensibles.

antiphysiologique de la quinte *do sol* (devenue *do sol♭*) et de la quinte *fa do* (devenue *fa♯ do*). Seul le chromatisme tempéré pouvait permettre la réalisation de cette cadence nouvelle si fréquemment employée depuis Liszt (*Ex. 440*).



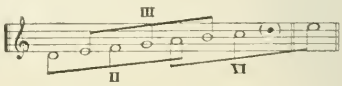
Ex. 440.

2° Les modes mineurs modernes.

Nous avons fait remarquer ailleurs qu'au temps de Bach le mode mineur était encore intuitivement considéré comme l'ensemble des trois degrés II VI III du mode majeur (mode phrygien des Grecs, dorien depuis Grégoire le Grand, *ré mi fa sol la si do ré*)[1]. Le caractère de ce mode était d'avoir la même armure que la gamme dont il empruntait le deuxième degré comme Tonique. Mais la relation du deuxième au quatrième degré devenant toujours plus évidente par l'office du gymel, la gamme mineure fondée sur *ré* finit par être considérée plus volontiers comme relative de *Fa* majeur (dont elle devenait le mode éolien) que comme le mode phrygien de *Do* majeur. Cessant alors d'avoir sa raison d'être dans cette gamme de *Do* et empruntant d'autre part à celle de *Fa* son *si♭* indispensable, elle s'opposa définitivement à la gamme majeure également fondée sur la note *Ré*, et dans laquelle la tierce *fa♯* était en contradiction maxima avec le *fa* naturel de sa nouvelle protectrice, la gamme de *Fa*. De cet antagonisme naquit l'impression que l'athmosphère de la gamme mineure est *affectivement opposée* à celle de la gamme majeure; et bientôt le mode mineur tout entier devint, grâce à l'antithèse ainsi créée, un emblème de l'entrave à l'expansion naturelle, de la difficulté à vaincre, de l'effort, et par conséquent de la fatigue ou de la souffrance (association d'idée renforcée cela va sans dire par la relative diminution dynamogénique due à l'image des bécarres remplaçant les dièzes prévus).

L'élaboration des modes mineurs employés aux XVIIe et XVIIIe siècles se fit peu à peu, par tâtonnements successifs, rendus plus nombreux encore par l'encombrement des divers modes grégoriens, dont quatre sur sept (ceux fondés sur les degrés mineurs II III VI VII) pouvaient prétendre au titre de gamme mineure idéale. C'est probablement la gamme chromatique tempérée qui mit définitivement fin

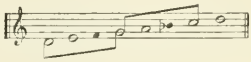
[1] Au temps de J. S. Bach, l'armure des tons mineurs est encore indiquée avec un bémol de moins que de nos jours, parce que dans la conception ancienne la tonalité mineure n'est qu'un état particulier de la série majeure universelle — tout comme dans les modes grecs ; par conséquent, elle n'est ici que *le produit des trois relatifs inférieurs* de la triade S D T du mode majeur (*Ex. 441*). Si, par exemple, la gamme de *Ré* mineur (qui aujourd'hui nous paraît relative du ton de *Fa* majeur et comporte un bémol à l'armure) n'a, à l'époque de Bach, aucun bémol à la clef, c'est qu'elle est l'ensemble des accords *ré fa la do mi sol si*, c'est-à-dire des degrés II, III et VI du ton de *Do*, relatifs inférieurs de IV, V, I.



Ex. 441.

C'est seulement grâce à la conception mieux affirmée de la « tonalité majeure » que l'association *par analogie* a pu faire considérer le mode mineur comme l'équivalent théorique du mode majeur.

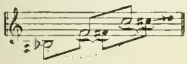
à ces compétitions. En effet, lorsqu'on prend la gamme grégorienne appelée dorienne, et qu'obéissant à la relation de l'accord de *ré* mineur à celui de *fa* majeur on ajoute un bémol au *si*, on ne fait que ressusciter le mode éolien du ton de *fa* (*Ex. 442*).



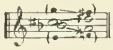
Ex. 442.

La gamme harmonique.

Pour que le *ré* apparût comme la véritable Tonique de cette gamme (et non seulement comme VIe degré de celle de *Fa*) il fallut l'étayer de la sensible, seule note apte à désigner sa Tonique propre avec une clarté suffisante — c'est-à-dire emprunter la sensible *do*♯ de la gamme de *Ré* majeur. Or, de *si*♭ à *do*♯ il y a, théoriquement, une lacune infranchissable et de même dissonance que celle de la quarte augmentée (*Ex. 443*), le *si*♭ (7e de D en *Fa* majeur) rentrant dans la gamme chromatique descendante, et le *do*♯ (sensible de *Ré* majeur) dans la gamme chromatique ascendante (*Ex. 444*).

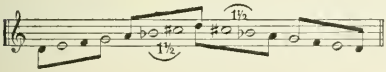


Ex. 443.



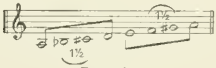
Ex. 444.

Mais cet antagonisme redoutable ayant précisément été complètement supprimé par le chromatisme tempéré, où le *si*♭ peut jouer le rôle ascendant du *la*♯, et le *do*♯ celui descendant du *ré*♭, l'intervalle de seconde augmentée *si*♭-*do*♯ et son contraire devenaient parfaitement acceptables, et la gamme harmonique, déjà risquée au temps de Lulli, fut dès lors généralement admise (*Ex. 445*).



Ex. 445.

L'analogie fit reconnaître dans cette gamme deux tétracordes fonctionnellement équivalents à ceux de la gamme de *Ré* majeur, bien que leur structure 1 ton, ½ ton, 1 ton, et ½ ton, 1 ton ½, ½ ton, en fût une notable déformation. Bientôt, l'intervalle pathétique *si*♭ *do*♯, qui exige un grand effort d'attention en même temps qu'un mouvement phonateur spécialement complexe, piqua la sensibilité de certains artistes occidentaux (les Tchèques et les Orientaux usitaient de leur côté ce même intervalle, déjà présent — approximativement — dans le mode chromatique grec antique, d'où il était passé dans la musique grecque et turque ; nous le retrouvons dans les gammes hongroises, où il figure même dans chacun des deux tétracordes) (*Ex. 446*).

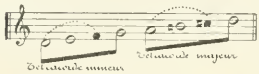


Ex. 446.

La gamme mélodique ascendante.

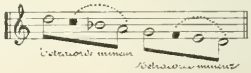
Mais, si la gamme harmonique était admissible grâce au tempérament, le saut dissonant de seconde augmentée n'en restait pas moins un achoppement pour l'exécution vocale. Si l'on essaye de faire chanter le deuxième tétracorde de cette gamme à une masse chorale de culture moyenne, infailliblement il en résulte une catastrophe. La nécessité d'un tétracorde de rechange, plus facile à saisir du point d'ouïe tonal s'imposait. Aussi n'abandonna-t-on point l'usage du mode dorien tel que les troubadours l'avaient employé jadis, avec la sensible populaire, mode connu aujourd'hui sous le nom de gamme mélodique (*ré mi fa sol la si do*♯ *ré*).

gamme dont le deuxième tétracorde se trouve ainsi strictement anohémitonal, et par son caractère « majeur » contraste bizarrement avec le premier tétracorde, resté mineur. Cette gamme, jouée en montant, semble « pleurer » d'abord et « rire » ensuite (*Ex. 447*). Pleurer, puis rire, n'est cependant pas, psychologiquement parlant, aussi désavantageux que rire d'abord et pleurer après. C'est pourtant ce qu'aurait donné, en descendant, cette gamme (appelée « mélodique » à cause de la suppression de la seconde augmentée) ; aussi imagina-t-on, pour faire cesser ce malencontreux contraste, de rétablir l'atmosphère mineure *dès le départ dans le sens descendant* (*Ex. 448*) en faisant clairement pressentir par la sixte du mode, redevenue mineure, le caractère mineur de la tierce (la conception modale nous habitue, en effet, à voir la tierce majeure entraîner la sixte majeure, la tierce mineure entraîner la sixte mineure, et vice-versa). Par quoi on revenait tout simplement au mode éolien d'où la gamme mineure harmonique était sortie.



Ex. 447.

La gamme mélodique descendante.

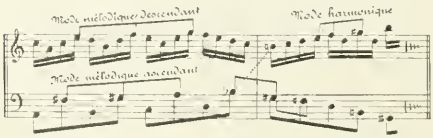


Ex. 448.

Les modes mineurs chez J. S. Bach.

Mais J. S. Bach se pénètre si bien de l'unité tonale en général, que pour lui ces trois genres (l'harmonique, le mélodique ascendant et le mélodique descendant ou éolien) deviennent les trois aspects d'une seule et même expression tonale. La Tonique *ré*, la S *sol* et la D *la* étant présentes dans les trois genres, Bach passe par dessus les notes contrapuntiques intermédiaires avec une si complète désinvolture que les trois genres se superposent, se mélangent, se relayent à la montée comme à la descente, sans que l'unité tonale en soit pour lui le moins du monde compromise.

Aussi les oreilles modernes qui n'ont pas encore la profonde expérience tonale des siennes peuvent-elles être parfois déroutées par la fantaisie de ce triple emploi, où le grand cantor jongle à plaisir avec ses tétracordes, mariant les deux sens de la gamme mélodique à la seconde augmentée de la gamme harmonique, allant même jusqu'à appliquer ce procédé à son principe d'émancipation des degrés voisins (*Ex. 449*). Cet exemple nous montre, en effet, outre les trois genres employés dans le ton initial du morceau (*La* mineur), un *si♭*, allusion au deuxième tétracorde de la gamme de *Ré* mineur (S de *la*) prise un instant dans son acception propre (phrygien authentique en *La*). On peut le dire hardiment, personne n'a jamais, depuis J. S. Bach, tenté de tirer un tel parti des ressources si complexes du mineur ; un connaisseur ne saurait hésiter, à l'audition d'un fragment mineur, de décider sur-le-champ s'il est de Bach ou de tout autre compositeur.

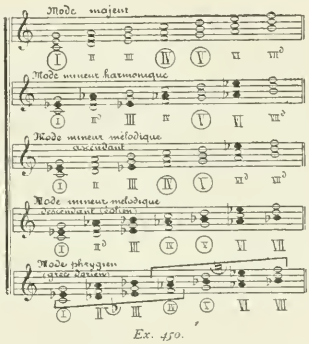


Ex. 449.

L'emploi systématisé de ces trois genres a conduit à trois systèmes d'harmonie tonale, construits sur le modèle du système tonal majeur, et qui fournissent diverses formes d'accords parfaits (majeurs, mineurs, augmentés, diminués). Voici le tableau comparé de ces divers systèmes, auxquels nous ajoutons celui du mode médiéval dit phrygien (dorien grec antique) qui réaliserait (s'il était en usage) l'opposition la plus complète entre les aspects majeurs et mineurs des divers degrés de la gamme, parce que le mode phrygien comporte des tétracordes katohémitonaux, c'est-à-dire formés à l'inverse des nôtres, d'où inversion exactement symétrique de tous les intervalles harmoniques fondés sur ce mode (*Ex. 450*).

Les chiffres majuscules désignent les accords majeurs, les chiffres minuscules les accords mineurs.

Les degrés I, IV, V, partout entourés d'un cercle, conservent *dans tous ces modes* leur rôle de degrés primaires, même lorsqu'ils sont mineurs, par analogie fonctionnelle avec la conception tonale S ⟶ T ⟵ D, habituelle dans le mode majeur populaire

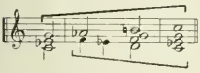


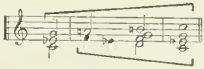
Ex. 450.

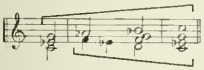
Nuances affectives des divers genres mineurs.

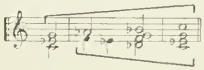
La possibilité d'employer désormais ces divers genres, *devenus tous équivalents en tant qu'aspects divers mais également légitimes d'une même tonalité donnée*, constituera pour l'avenir un répertoire affectif très varié; l'expression des émotions liées au mode mineur pourra être graduée avec la plus grande facilité.

Le compositeur veut-il exprimer un sentiment purement pathétique, choisira la gamme harmonique (*Ex. 451*). Voudra-t-il plutôt suggérer l'exaspération, il s'adressera au tétracorde majeur du genre mélodique ascendant (*Ex. 452*). Songera-t-il au contraire à exprimer la placidité, l'absence de réactions trop dynamogènes, le genre éolien lui prêtera son naturel (*Ex. 453*). Voudra-t-il signifier la dépression la plus complète, le IIe degré abaissé du mode authentique phrygien lui viendra en aide (*Ex. 454*).


Ex. 451.


Ex. 452.


Ex. 453.


Ex. 454.

Cette dernière forme, à laquelle les modernes reviennent sous prétexte d'exotisme, a été la moins employée par J. S. Bach, probablement par réaction contre les tons grégoriens qui, si longtemps, avaient paralysé l'avènement définitif de l'unité tonale.

Cependant les modes grégoriens avaient creusé dans la mémoire phonesthétique

un sillon trop profond pour que la pensée tonalisante n'inclinât souvent, à son insu, à se couler dans l'antique moule sonore. De là le IIe degré abaissé que J. S. Bach affectionne (Cf. *Ex. 432*).

Notons encore que la tendance au mineur dans la musique de danse, si courante au XVIIe siècle, est, elle aussi, une conséquence de l'absorption des tons grégoriens par l'image synthétique de la Tonalité. Telle pièce délicate et mélancolique, qui accompagnait des grâces maniérées ou pompeuses, n'était qu'une expression modernisée des modes antiques, survivance étrange des hymnes chantés par les premiers chrétiens au fond des catacombes.

3° Opposition réciproque des tonalités.

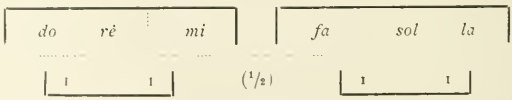
En permettant à Bach d'écrire pour le clavecin des morceaux dans les vingt-quatre tons majeurs et mineurs, le tempérament des quintes fut le point de départ de deux genres de considérations phonesthétiques nouvelles.

D'une part, la tendance à l'émancipation monteverdienne des divers degrés d'une même tonalité amena sa coïncidence puis sa confusion avec la véritable *modulation*; d'autre part, l'opposition des tons entre eux rendit plus apparents certains contrastes affectifs, et créa des possibilités nouvelles d'associations qui s'imposèrent aux compositeurs et peu à peu devinrent traditionnelles.

La modulation chez les Grecs.

Les Grecs pratiquaient déjà la « modulation » en changeant la fonction d'un tétracorde dont les quatre notes se solfiaient (de l'aigu au grave) au moyen des mots *tha, thé, thè, thô*,[1] selon l'ordre décroissant des harmoniques qui accompagnent le son des voyelles. Pour passer d'un tétracorde à l'autre les Grecs solfiaient, dans leur système à seize notes ou à cinq tétracordes, le groupe aigu *la sol fa mi* en disant d'abord *tha, thé, thè*; au quatrième son, le *thô* attendu était remplacé par le *tha*, qui devenait le *mi* chef de file du nouveau tétracorde *mi ré do si*♭. Voulait-on alors avoir la modulation plutôt au *si*♭, le tétracorde *mi ré do si* se prononçait : *tha*, puis encore *tha* au lieu de *thé*, ce qui amenait la série *tha thé thè thô* représentant le tétracorde *ré do si*♭ *la*, et ainsi de suite.

Cette mutation des syllabes sur un même son fut reprise par les Latins qui, dans leur système à vingt-deux notes, avaient préféré se servir de l'hexacorde (groupe de six notes diatoniques, formé par deux triacordes en fusion de quarte ayant l'avantage de supprimer la disjonction des tétracordes grecs, et d'offrir une structure parfaitement symétrique) :



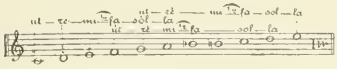
La modulation au moyen âge.

L'emploi de l'hexacorde permettant les mêmes modulations par mutation que celui du tétracorde, les Latins pratiquèrent également les *muances*, soit en se servant du nom des notes de Gui d'Arezzo (que nous employons aujourd'hui) ou encore de la série *Pro, Tri, De, Nos, Te, Ad*[2].

[1] *α, ε, η, ω*, contractées avec l'article, selon Aristide Quintilien.

[2] Ces deux séries sont, entre parenthèses, tirées des syllabes de deux hymnes latins. On sait que

Le système des nuances employé pendant tout le moyen âge — et décrit en 1470 par Johanes Tinctor — reposait sur le passage d'un hexacorde à l'autre, chacun d'eux reposant respectivement sur la T, la S ou la D de l'échelle vocale complète. Selon que de l'hexacorde *ut ré mi fa sol la* on désirait parvenir au *si*♭ ou au *si*♮, on muait le *fa* ou le *sol* en l'*ut* nouveau (*Ex. 455*), et ainsi de suite pour chaque nouveau changement de ton.



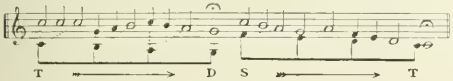
Ex. 455.

C'est ce qu'on appelait la solmisation par nature, par bécarre ou par bémol (par le « B carré » — bécarre — ou le « B mol » — bémol).

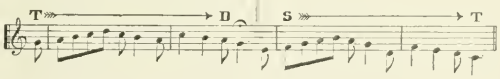
Bien que quitter le terrain bécarre pour passer dans le terrain bémol et vice-versa constituât une modulation, un changement tonal, on ne pouvait voir encore dans ces nuances l'acte de détruire une tonalité déjà établie pour en constituer une autre. C'était bien plutôt à la recherche de la triade S T D que s'appliquait l'esprit phonesthétique, et c'est beaucoup plus à l'unification tonale qu'à sa dissociation qu'a conduit le système des hexacordes.

La modulation avant J. S. Bach.

Pendant les XVIe et XVIIe siècles, la modulation d'une tonalité à l'autre se précise à mesure que s'affirme l'unité tonale : afin de pouvoir passer d'un ton dans un autre, il faut d'abord que ces deux tons soient assez nettement différenciés pour s'opposer entre eux. Aussi, la première modulation réellement harmonique fut-elle le passage du ton de la T dans celui de la D et vice-versa, et consista-t-elle en le plaisir nouveau d'*affirmer* la dualité qui avait jadis forcé l'organum d'Hucbald à se dissimuler. Il suffit de jeter les yeux sur ce choral de Luther (*Ex. 456*) pour le voir nettement scindé en deux groupes, le premier allant de *do* en *sol* et le deuxième de *fa* en *do* selon le principe de la fugue où l'organum quitte la forme simultanée pour la forme successive. Il y a donc opposition entre l'atmosphère de *Sol* et celle de *Do*, prises toutes les deux comme des toniques antagonistes, ce qui aboutit, pour cet exemple, à la formule $\frac{\text{S} \rightarrow \text{T}}{\text{en } Sol}$ $\frac{\text{S} \rightarrow \text{T}}{\text{en } Do}$. La très moderne *Matchiche* nous confirme l'intégrale persistance de cette formule modulatoire à travers les siècles (*Ex. 457*).



Ex. 456.



Ex. 457.

La modulation consiste donc ici en l'acception de l'accord de *fa* (après le premier 𝄐) dans le sens bécarre au lieu du sens dièze (appelé par le ton de *Sol*), d'où la rupture tonale indiquée par le signe ||.

Pendant longtemps la modulation en resta plus ou moins à cet état précaire, permettant une opposition entre deux tonalités voisines, mais non l'abandon durable de la première d'entre elles.

La modulation depuis J. S. Bach.

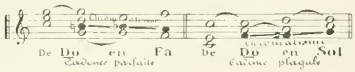
Lorsque fut réalisé le tempérament du clavier, on put établir plus clairement les rapports d'une tonalité avec la suivante et mieux souligner leur indépendance.

l'hymne à saint Jean, dont s'inspira Gui d'Arezzo pour établir la nomenclature dont nous nous servons encore, est composée comme suit :

UT queant laxis — *RE*sonare fibris — *MI*ra gestorum — *FA*muli tuorum — *SOL*ve polluti — *LA*bii reatum — *S*ancte *I*ohanes.

La syllabe *DO* fut plus tard substituée à *UT* par le père Doni, l'émission de la voyelle initiale étant moins rythmique que celle d'une consonne.

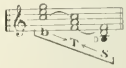
L'habitude étant de partir de la Tonique pour y revenir après avoir théoriquement parcouru la série cadencielle complète I — IV — VII — III — VI — II — V — I, le premier soin fut d'accuser fortement le lien groupant chaque degré avec son suivant (I — IV, IV — VII, etc.) selon le plan d'une cadence parfaite. Pour donner à chaque degré terminant une cadence l'apparence d'une Tonique autonome et *opposée* à la tonalité ambiante, l'usage s'établit de faire précéder cette pseudo-Tonique de sa propre note sensible — ou son symétrique contraire la septième de D, également « attractif », et, comme la sensible, élément de la gamme chromatique tempérée (*Ex. 458*).



Ex. 458.

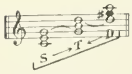
Que se passe-t-il dans ces deux exemples ?

1° Pour affirmer mieux le ton de *Fa* dans la cadence parfaite I → IV, en *Do*, on fait intervenir la S de *Fa* (*Ex. 459*) qui comporte un *si*♭ anéantissant l'image de *si* ♮ de la D de *Do* que l'on vient de quitter. Par ce fait, l'accord de *do* perd momentanément son caractère de Tonique, puisqu'il ne peut plus paraître que D de *Fa*.



Ex. 459.

2° Pour affirmer mieux le ton de *Sol* dans la cadence plagale I ← V en *Do*, on fait intervenir la D de *Sol* (*Ex. 460*) qui comporte un *fa*♯ anéantissant l'image *fa* ♮ de la S du *Do* que l'on vient de quitter. Par ce fait l'accord de *do* perd momentanément son caractère de Tonique, puisqu'il ne peut plus que paraître S de *Sol*.



Ex. 460.

Ce raisonnement s'applique par analogie à toute la série cadencielle parfaite ou plagale, et fortifie partout l'idée que le degré suivant caractérise une tonalité nouvelle, obtenue par une modulation. Mais qu'on ne s'y trompe pas : l'esprit tonal n'a pas relâché sa surveillance, et si même il tolère (celà dépend de l'horizon harmonique du compositeur) des stations même très importantes sur tout degré de la série complète, il saura toujours ramener en temps utile la circulation vers la Tonique, symbole de la tonalité, caractéristique du morceau tout entier.

Parvenue là, l'évolution tonale se divise en deux courants, l'un aboutissant à la musique de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Brahms, où la Tonalité semble plutôt une et indivisible, bien qu'« entrelardée » de modulations, l'autre à la musique de Liszt, de Wagner, de C. Franck, de Debussy, où la modulation semble prépondérante (bien qu'encore tacitement convergente vers une tonalite unique, par souci d'unité esthétique).

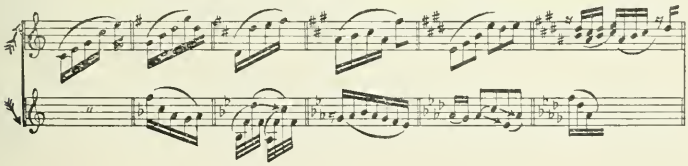
Les divers degrés flanqués de leurs propres D et S, pouvant dès lors donner le change et paraître évocateurs de leur propre tonalité, revêtirent des significations particulières, dérivées de leurs fonctions tonales primitives. Dans le groupe des accords de *fa*, de *do*, de *sol* par exemple, la fonction de T donnait à *Do* la suprématie, celle de D donnait à *sol* un accroissement des réactions cadencielles (D fait

prévoir T) et la fonction de la S donnait à *fa* celle d'une régression tonale (S fait prévoir VII entraînant, théoriquement, le bémol contradictoire à la tonalité). L'accord de *sol, comparé à celui de Do*, devient ainsi un élément dynamogène, un emblème de l'excitation, et celui de *fa* un élément dépressif, un emblème de la dépression, de la détente. Lorsque ces degrés furent confondus avec les Toniques de même nom, le ton de *Sol* continua de paraître, relativement parlant et en dehors de toute question de «région», plus excitant que celui de *Do*, et le ton de *Fa*, plus calmant. Cette association d'ordre affectif fut renforcée par l'usage du *fa*♯ de la gamme de *sol* et par l'usage du *si*♭ de la gamme de *fa* ; augmentation (dièze) ou diminution (bémol) relative du nombre des vibrations propres au *fa* et au *si* naturels, de la gamme de *Do*.

C'est à partir de ce moment que la série des tons en dièzes commence de prendre une signification plutôt gaie, expansive, excitante, et celle des tons en bémol une signification relâchée, dépressive, apaisante.

Bach fut probablement le premier à s'en rendre bien compte. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur la collection des *Préludes* écrits dans les vingt-quatre tons en dièzes et en bémols contenus dans le premier cahier du *Clavecin bien tempéré :*

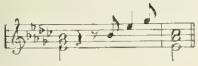
Le premier geste mélodique inspiré par la tonalité y semble avoir un rapport notoire avec l'atmosphère excitante ou déprimante des dièzes ou des bémols, car il est plutôt montant dans le premier cas, et descendant dans le second (*Ex. 461*).



Ex. 461.

Cette distinction n'est, cela va sans dire, pas absolue, et elle subit l'influence d'associations étrangères, comme celle qui fait descendre le motif de certains préludes en *mineur* malgré l'atmosphère dièze (*Ex. 462*), ou encore celle qui fait monter le motif de préludes mineurs en tons bémols lorsque l'armure, très chargée, peut plus facilement provoquer une équivoque enharmonique suffisamment dynamogène (*Ex. 463*) (ici les six bémols sont enharmoniques des six dièzes du ton de *ré*♯, très excitant).

Ex. 462.



Ex. 463.

Pourtant, il paraît manifeste que pour Bach les tons les plus proches de *Do* sont directement influencés par les deux kinesthésies opposées de tension et de relâchement musculaires ; preuve en soit le geste si glorieux

du motif en *Sol* (un dièze) et le geste si apaisant du motif en *Fa* (un bémol). Cette antithèse, dont nous distinguons les traces ici encore un peu incertaines, s'accentuera de plus en plus et rendra bientôt traditionnel l'emploi des tons dièzes pour exprimer les états d'âme excités, joyeux ou agressifs, et l'emploi des tons bémols pour exprimer les états relâchés, calmes ou mélancoliques.

Ce sera surtout dans la musique descriptive, l'opéra, le poème symphonique, etc., que s'affirmera cette tendance, puisque le texte ou le titre nous y renseigne sur l'orientation mentale du compositeur.

Il va sans dire que, vu l'extrême variété des tempéraments, les divers créateurs ne seront pas toujours d'accord sur le choix des tonalités.

Bach ne concevra pas l'impression pastorale tout à fait comme Beethoven, ni celui-ci comme Franck. Pour Bach elle comporte des éléments de jovialité, d'expansion, qui appelleront fréquemment le ton de *Sol* majeur (1 ♯) ; pour Beethoven, très porté à la contemplation sublime et mélancolique, elle comporte des éléments de paix et de détente qui appelleront le ton de *Fa* (1 ♭) ; C. Franck, de son côté, plus mystiquement exalté, verra la nature à travers son enthousiasme religieux et recherchera les tons fortement diézés (*Pastorale* pour orgue en *Mi* majeur (4 ♯).

Ces points de vue, tous également acceptables, peuvent chacun faire souche, et suggérer aux disciples de chaque maître des intentions justifiables. C'est ainsi que Rheinberger, disciple de Bach, écrira sa « *Sonate pastorale* » en *Sol*, tandis que Dvörak, de tendances plus beethoveniennes, écrira son Ouverture « *In der Natur* » en *Fa*.

Tout emploi d'un certain ton dans une certaine œuvre descriptive peut devenir traditionnel et créer ainsi une habitude esthétique d'autant plus forte que les associations de l'auditeur ont mieux rapproché le ton considéré des images évoquées par le titre de l'œuvre. Progressivement, à partir de J.-S. Bach, les diverses tonalités commencent à personnifier des états d'âme déterminés, si bien que certains musicologues, se laissant aller à la subjectivité de leurs associations personnelles — qui n'ont d'ailleurs aucune valeur absolue — ont pu en dresser des listes très complètes.

V. L'*ÉTHOS* DES TONALITÉS.

Dans nos gammes tempérées les relations entre les sons étant exactement les mêmes dans toutes les tonalités, comment se fait-il que chaque tonalité ait pour les compositeurs un *éthos* différent ?

Influence de la « région » sur l'*éthos*.

Cet *éthos* dépend-il de la diversité des sensations acoustiques, ou bien est-il le résultat d'associations systématisées par la tradition ?

On serait tenté tout d'abord de répondre à la première question par un non très catégorique. Les personnes qui n'ont pas l'oreille absolue subissent les mêmes effets affectifs de tonalités jouées sur un piano accordé par exemple un demi-ton trop haut [1], et pourtant sur ce piano le ton de *Do* correspond au ton *Do*♯ normal.

Supposons maintenant un piano accordé trois tons plus haut ; l'effet affectif de ce ton *Fa*♯ (pseudo *Do*) paraîtra-t-il encore le même que celui du ton de *Do* normal ? Nous ne le croyons pas, car ici la différence de « pression acoustique » est *trop* sensible pour prêter à l'illusion. La région, élevée de trois tons, sera à coup sûr sensiblement plus excitante, à cause du nombre beaucoup plus grand de vibrations de chaque note.

La région joue donc un rôle très important dans l'effet affectif de la tonalité. Essayez de jouer les trois premiers accords du « Chœur des Pèlerins » de *Tannhäuser* par exemple, d'abord en trois tons différents, soit en *Fa*♯ majeur (« rude ») [2], en *Ré* majeur (« gai, alerte, brillant ») et en *Mi*♭ (« sonore, énergique, chevaleresque »), trois tons qui affectent, selon les épithètes citées, d'une manière fort diverse. Rejouez ensuite ce même choral, par trois fois, dans le ton « sonore, énergique, chevaleresque » (*Mi*♭ majeur), dans l'octave normale, puis une octave au-dessus et une octave au-dessous. Vous pourrez vous convaincre que la couleur affective variera infiniment plus de région aiguë à région grave, le ton restant le même, que de ton à ton voisin, la région restant approximativement la même.

[1] Dans les cas — du reste assez rares — « d'audition absolue », le sujet *sait* quelle note il entend ce qui lui permet d'associer ses idées dans un sens précis, et change les données du problème.

[2] Ces termes sont empruntés à la liste de M. Lavignac *(La Musique et les Musiciens)* que nous analysons plus loin.

L'éthos d'une tonalité semble donc dépendre surtout de la région.

Examen de la liste de M. Lavignac.

Voici la liste complète des effets affectifs du mode majeur d'après M. Lavignac ; liste à peu près conforme à celle dressée par Gewaërt, et à celle parue, il y a quelques années, dans la *Musikzeitung*.

Do maj., simple, naïf, franc, ou plat et commun.			
Sol	»		champêtre, gai.
Ré	»		gai, brillant, alerte.
La	»		franc, sonore.
Mi	»		éclatant, chaud, joyeux.
Si	»		énergique.
Fa♯	»		rude, *sol*♭ maj. doux et calme.
Do♯	»	*ré*♭	» plein de charme, placide, suave.
(*Sol*♯)		*la*♭	» doux, caressant, ou pompeux.
(*Ré*♯)		*mi*♭	» sonore, énergique, chevaleresque.
(*La*♯)		*si*♭	» noble, élégant, gracieux.
(*Mi*♯)		*fa*	» pastoral, agreste.
(*Si*♯)		*do*	» simple (etc.).

L'examen de cette liste amène aux conclusions suivantes : De *do* à *si*, un dièze s'ajoute à chaque gamme nouvelle : les épithètes de M. Lavignac désignent une série d'états toujours plus dynamogènes : simple — gai — brillant — sonore — éclatant — énergique.

Ces effets affectifs ne peuvent être dus qu'à la comparaison cénékinesthésique de ces cinq gammes avec la gamme de *Do*, servant d'étalon affectif parce que la plus habituelle. Chaque nouveau dièze ajoute de l'excitation.

Dans la série de *ré*♭ à *do*, où les bémols vont en décroissant, les épithètes désignent une dynamogénie croissante : placide — doux — noble — chevaleresque — pastoral — simple.

Plus le ton est bémolisé, moins il est excitant, association due également à la comparaison cénékinesthésique avec le ton de *Do*.

Nous avons pour le moment laissé de côté *fa*♯ et *sol*♭ (en réalité la même gamme dans le système tempéré), ton qui, s'il est compris comme surélevé de *fa*, possède six dièzes et se trouve par conséquent être «rude», plus qu'énergique ; compris en revanche comme un *sol* abaissé, il a six bémols et réalise ainsi le maximum de dépression «calme».

(Les tons à doubles dièzes et à doubles bémols manquent dans cette liste, parce qu'inusités à cause de leur difficulté technique, et parce que remplacés enharmoniquement.)

Nous l'avons vu, c'est par rapport au ton de *Do* que les autres paraissent plus excitants ou plus dépressifs, mais c'est encore plus par la comparaison inconsciente de chaque note de ces tons à la *note la plus voisine* (et non pas le degré de l'échelle correspondante) dans le ton de *Do*.

Il en est de même pour les tons mineurs, sauf que l'impression s'y complique de l'effet déprimant dû au resserrement de la tierce. En voici la liste, selon M. Lavignac, par ordre de quintes :

La mineur, simple, naïf, triste, rustique ;
Mi » triste, agité.
Si » sauvage ou sombre, mais énergique.
Fa♯ » rude, léger, aérien.
Do♯ » brutal, sinistre ou très sombre.
Sol♯ » très sombre, *La*♭ mineur, lugubre, angoissé.
Ré♯ » *Mi*♭ » profondément triste.
La♯ » *Si*♭ » funèbre, mystérieux.
Fa » morose, chagrin, ou énergique.
Do » sombre, dramatique, violent.
Sol » mélancolique, ombrageux.
Ré » sérieux, concentré.

Excitation croissante dans la tristesse.

Dépression croissante dans la tristesse.

D'après cette liste, tous les tons mineurs sont tristes en général : dans les tons *diézés*, cette tristesse est compliquée d'excitation d'autant plus grande que le ton est plus diézé : triste — agité — sauvage — rude — brutal — très sombre (farouche).

Dans les tons *bémolisés*, au contraire, il s'agit de tristesse déprimante, d'autant plus déprimante que le ton est plus bémolisé : sérieux — mélancolique — morose — funèbre — profondément triste — lugubre.

Influence de l'interdépendance des tons.

Outre la région et la comparaison kinécénésthésique avec le ton de *Do*, l'*éthos* est encore déterminé par l'interdépendance des tons qui s'opposent au cours d'un même morceau musical, et même de deux morceaux consécutifs ; *Fa* mineur, venant après le « profondément triste » *Mi*♭ mineur, pourra paraître presque dénué de tristesse, voire même énergique puisqu'il a deux bémols de moins (ou deux bécarres de plus).

Après *Mi* majeur, qui est « éclatant », *Fa*♯ majeur paraîtra moins « rude » qu'après *Do*, qui est « simple » seulement, puisque les six dièzes de *Fa*♯ contrastent moins avec les quatre dièzes de *Mi* qu'avec l'absence totale de dièzes du ton de *Do*.

Associations émotionnelles extratonales.

Mais un quatrième facteur vient influer grandement sur l'éthos des tonalités ; ce sont les associations émotionnelles indissolublement liées aux morceaux de musique constamment entendus dans un même ton. La plupart du temps, la tonalité n'est pour rien ou pour fort peu de chose dans l'émotion produite, car celle-ci dépend avant tout de l'allure mélodique et harmonique ; mais le fait d'avoir subi très fréquemment une émotion dans telle tonalité, surtout lorsqu'on l'a soi-même constatée sur un instrument, colore cette tonalité d'une teinte affective ineffaçable. Les amateurs de musique et les musiciens subissent très fortement le joug de ces associations traditionnelles. Bon nombre de termes de la liste de M. Lavignac s'expliquent par cette tyrannie psychologique : Que veulent dire ces « pastoral », « aérien », « mystérieux », « dramatique », « ombrageux », « pompeux », sinon que

M. Lavignac, en qualifiant ses tonalités, est victime de réminiscences émotionnelles ; supposons, par hypothèse, de la Symphonie *pastorale* de Beethoven (en *Fa* majeur), de l'*aérien Capriccio*, op. 5, de Mendelssohn (*Fa♯* mineur), de la *mystérieuse* « Ascension du Trésor » des Niebelungen (*Si♭* mineur), de la *dramatique* Ve Symphonie (*Do* mineur), de l'*ombrageux* passage de la *Walkyrie* où Brunehilde se détache du groupe de ses sœurs « d'un pas humble, quoique ferme » (*Sol* mineur), de la plus *pompeuse* des *Polonaises* de Chopin (en *La♭*), etc.

De toutes ces explications, il ressort qu'il n'y a nullement correspondance fixe appréciable entre tel ton et telle affectivité, sauf chez les personnes douées d'audition absolue, chez qui il y a apparence d'harmonie préétablie parce qu'elles peuvent nettement se représenter les éléments techniques du ton et les associations affectives qui en peuvent résulter.

Une explication « relativiste » semble ici s'imposer.

Ton de *Do* étalon affectif.

Nous avons dit que le ton de *Do* servait d'étalon affectif aux autres tons, cela parce que le ton de *Do* est le plus facile à exécuter sur tous les instruments à clavier connus et pratiqués par la généralité des musiciens. Le ton de *Do*, point de départ conventionnel de toutes les études musicales, de toute la théorie, du solfège, de l'harmonie, est le ton le plus entendu, le plus écrit, le plus répandu de tous les tons européens. Son évocation réveille tout un monde de souvenirs plutôt prosaïques. C'est pourquoi le ton de *Do* paraît facilement plat et vulgaire.

Les tons de *Sol* et de *Fa*, qui conservent six notes du ton de *Do*, paraîtront encore ternes et sans beaucoup d'éclat. Seulement, comme le ton de *Sol* a un élément d'excitation (le *fa♯*), il paraîtra plus vibrant et fera conclure à une légère dynamogénie, qui est précisément le signe de la gaîté et de l'enjouement. Le ton de *Fa*, qui a un élément dépressif (le *si♭*), paraîtra discret ou recueilli, et fera conclure au calme, à l'abandon, — septième majeure (*do si*) qui revient à son état naturel (*do si♭*, rapport 4 : 7).

Chaque ton en dièze suivant contient un élément d'excitation de plus, chaque ton en bémol un élément de dépression de plus, et ces tons seront à celui qui les précède ce que les tons de *Sol* ou de *Fa* sont au ton de *Do*.

Aussi longtemps que le nombre des notes diézées est inférieur à celui des notes restées sans dièzes, l'idée de réaction par rapport à *Do* l'emporte. C'est pourquoi les tons de *Ré* et de *La* paraissent gais et vibrants, jusqu'au ton de *Mi*.

A partir de là, une autre impression peut venir altérer celle d'excitation : la crainte de l'imprévu. On pénètre dans des tons qui ont quatre, cinq, six dièzes, moins bien connus, et l'embarras psychologique qui en résulte vient tempérer dans certains cas l'ardeur de tous ces dièzes. C'est pourquoi les tons de *Mi*, *Si*, *Fa♯*, quoique énergiques, seront souvent employés pour exprimer des sentiments de mystère, d'extase, etc., où l'élément de crainte entre comme composant. Wagner, qui a une motricité relativement peu active, éprouve ce sentiment déjà dans le ton de *La* (trois dièzes) auquel il confie tout le caractère mystique de *Lohengrin*.

Dans les tons en bémols, la détente apparaît tout de suite, puisqu'il y a diminution de la tension motrice-émotionnelle.

Les tons de *Si♭* et *Mi♭* expriment une détente, une sympathie croissantes. Ceux de *La♭*, de *Ré♭*, etc., accentuent la dépression morale et vont jusqu'à l'impression funèbre (*La♭* est souvent senti comme tout à fait sépulcral ; c'est dans ce ton que Wagner écrit le prélude de *Parsifal*), même jusqu'à l'atonie morale (*Ré♭*, *Sol♭*) et l'angoisse métaphysique.

Il nous paraît hors de doute que toute la question des *éthos* est explicable par la somme des excitations et des dépressions comparées à l'état naturel du ton initial *Do* majeur. Si pourtant le ton *Mi♭*, par exemple, peut à un compositeur paraître plutôt gai, à l'autre plutôt chevaleresque, et à un troisième plutôt tendre, c'est que chacun a une autre manière d'interpréter sentimentalement la tension motrice-émotionnelle liée à trois dépressions sur sept notes.

Il suffit, pour pénétrer plus avant dans la question, de confronter les tonalités employées par les maîtres de l'opéra avec l'idée en même temps exprimée par le texte. Il y aurait là toute une étude de psychologie à faire, et cela sans aucune difficulté.

Lorsqu'il s'agit du caractère propre aux tons mineurs, l'analyse se complique, parce que nous écoutons ces tons non seulement en les comparant aux tons majeurs dont ils sont l'antithèse (*Do* mineur—*Do* majeur) mais aussi en les identifiant aux tons majeurs dont ils ont l'armure (*Do* mineur—*Mi♭* majeur).

L'état d'âme provoqué est alors une fusion de ces deux comparaisons affectives. Si, par exemple, le ton de *Do* mineur paraît «dramatique» ou «pathétique», c'est que d'une part il contraste avec la platitude de son homonyme *Do* majeur par la souffrance qu'il exprime (impression du mineur) et que d'autre part il évoque le souvenir de son ton relatif majeur, le sympathique et noble *Mi♭*. Il y a donc combinaison entre un élément douloureux et un élément grandiose qui détermine naturellement l'impression du sublime.

Influence de la dynamique

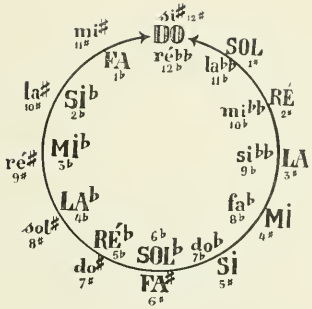
Nous devons faire observer encore le rôle que joue la dynamique dans toutes nos conceptions affectives de la musique. Suivant le degré de force ou de douceur perçu, le même ton nous frappe différemment. Le ton banal *Do* majeur, joué à plein orchestre, peut devenir le symbole de la grandeur héroïque, surtout lorsqu'il est brusquement opposé à un ton mineur. (Voir le *trio* de la Marche funèbre de l'*Eroica*, le «motif de l'Epée» dans la «Marche funèbre de Siegfried», etc.)

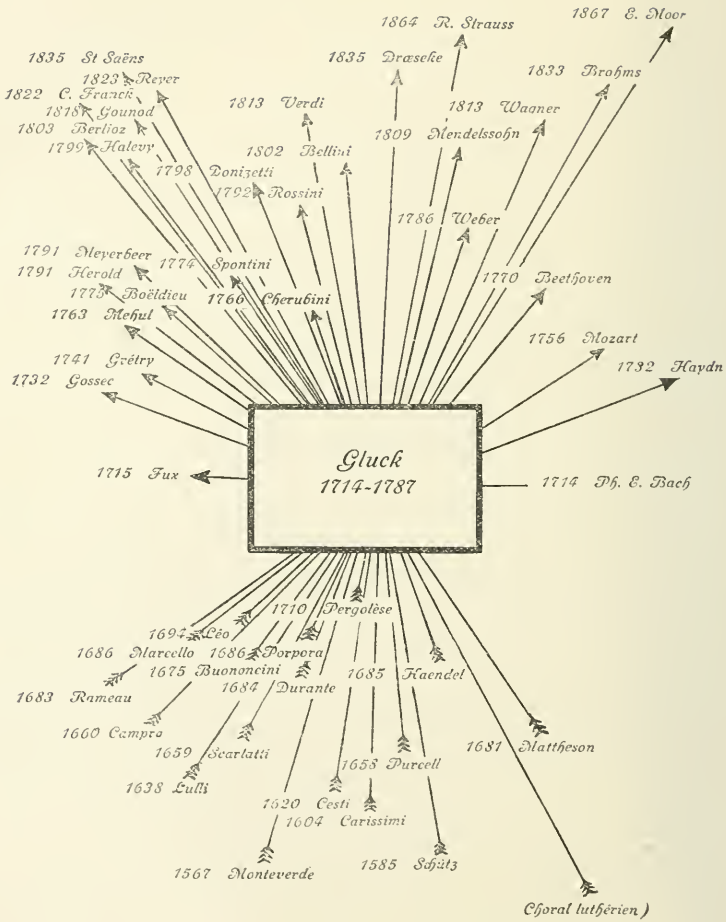
Les combinaisons psychologiques les plus subtiles peuvent s'exprimer par le choix du ton. Si Wagner symbolise les Maîtres Chanteurs par le ton de *Do* majeur, c'est par la plus fine des ironies. Ce ton est pompeux et héroïque (*ff*) en même temps que banal et plat. Par quel ton pouvait-on mieux rendre le caractère tout à la fois magistral et pédant de cette excellente corporation, gardienne de traditions augustes mais bornées.

On n'en finirait pas si l'on voulait faire le tour de toutes les associations qui

peuvent ici entrer en jeu. Pourquoi, par exemple, Wagner a-t-il fait choix du ton suave et intime *Ré♭* pour exprimer le comble de la grandeur, dans la marche des dieux entrant au Wallhall ? Parce qu'outre ses qualités sympathiques et nobles, il est acoustiquement situé un demi-ton *au-dessus* du ton de *Do*. Par répercussion kinesthésique, il peut ainsi suggérer des impressions d'élévation que nous ressentons à l'endroit de ce qui est surhumain. Le ton de *Do* semble s'ennoblir en s'élevant au-dessus de lui-même.

Wagner est certainement le compositeur le plus sensible aux nuances délicates de la psychologie tonale. On peut même supposer que c'est le souci constant d'être dans la tonalité la plus adéquate, qui serait l'origine du développement si particulier de sa modulation. La nécessité de se transporter subitement dans des tons les plus éloignés les uns des autres, aura spécialement aiguisé ses facultés techniques et provoqué cette accumulation de fluctuations tonales si captivantes pour une oreille harmonique développée.


si# 12#
DO
rébb 12b
SOL 1#
labb 11b
RÉ 2#
mibb 10b
LA 3#
sibb 9b
Mi 4#
fab 8b
Si 5#
dob 7b
FA# 6#
SOLb 6b
RÉb 5b
do# 7#
LAb 4b
sol# 8#
Mib 3b
ré# 9#
Sib 2b
la# 10#
FA 1b
mi# 11#


Gluck
1714-1787
1867 E. Moor
1864 R. Strauss
1835 Dræseke
1833 Brahms
1835 St Saëns
1823 Reyer
1822 C. Franck
1818 Gounod
1803 Berlioz
1799 Halevy
1813 Verdi
1813 Wagner
1809 Mendelssohn
1802 Bellini
1798 Donizetti
1792 Rossini
1786 Weber
1791 Meyerbeer
1791 Herold
1774 Spontini
1770 Beethoven
1766 Cherubini
1763 Mehul
1756 Mozart
1741 Grétry
1732 Gossec
1732 Haydn
1715 Fux
1714 Ph. E. Bach
1710 Pergolèse
1694 Léo
1686 Marcello
1686 Porpora
1675 Buononcini
1685 Haendel
1683 Rameau
1684 Durante
1660 Campro
1659 Scarlatti
1658 Purcell
1681 Mattheson
1638 Lulli
1620 Cesti
1604 Carissimi
1567 Monteverde
1585 Schütz
Choral luthérien)

VI. GLUCK

« Je cherchai à réduire la musique à sa véritable vocation, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. »

(Gluck, épître dédicatoire d'*Alceste*.)

Réduire, c'est bien cela que Gluck a fait, réduire et unifier. Œuvre d'homme intelligent encore plus que de musicien, d'incarnation du geste plus encore que de phonesthétique, appliquant au drame lyrique le principe de l'action bien ordonnée, sûrement précipitée vers la catastrophe. On prétend que cette compréhension de la tragédie, Gluck la tenait de son ami Calzabigi. Quoi qu'il en soit, le mérite revient à Gluck d'avoir compris et admis dans l'opéra le principe d'unité d'action. Or, en musique, unité d'action veut dire unité d'atmosphère sonore. C'était donc un grand pas en avant que cette idée de projeter les épisodes musicaux épars dans l'opéra italien sur un sonoris de fonds unique, pour que tous les détails se fondissent et collaborassent à une impression d'ensemble.

L'idéal grec de Gluck.

La mode étant aux sujets grecs — n'oublions pas que Gluck fleurissait en plein « retour à l'antique » — c'est dans ces fables d'Hellade, alors familières à tout homme qui s'estimait du monde, que Gluck chercha à réaliser la synthèse sonore d'une action dramatique. Son idéal grec nous apparaît, à vrai dire, un tantinet académique, car nous autres modernes avons l'image d'une Grèce plus simple, moins raide, moins décorative.

Mais comment en vouloir à Gluck de cette schématisation d'un passé, de cette Grèce constamment eurythmique et germaniquement sentimentale que Gœthe incarna, lui aussi, en une Iphigénie, plus grandiose sans doute que celle de Gluck, mais lui ressemblant d'assez près.

Chose curieuse, sur ce sujet grec traité à la française, Gluck écrivit une

musique très allemande par sa gravité tragique et sa tendresse intérieure. L'idée musicale que Gluck se fait de la Grèce ne rappelle nullement les grâces anthologiques d'un Chénier, ou celles, plus ornées encore, « cythéréennes » d'un Watteau. C'est bien plutôt du Winkelmann ou, si l'on veut, du Leconte de Lisle sonore.

Sculptural au possible, tout en lignes et en reliefs, mais sans couleur.

Tout en contour sonore, tout en geste tonal et mélodique, mais dénué de cette chatoyance harmonique si admirable chez Bach.

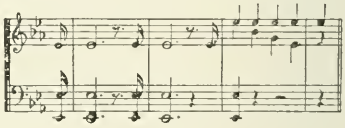
Frises musicales.

La fioriture est scrupuleusement bannie parce que « puant trop la musique » pour la musique, comme Gluck le disait lui-même.

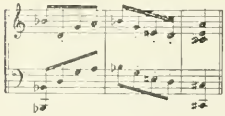
Cette antipathie de Gluck pour la jouissance purement musicale révèle bien l'insuffisance de son imagination phonesthétique. Il s'adapte très adroitement au sens des paroles, brisant l'élan sonore, peut-être parce qu'il se sent incapable de broder sans la trame du poète. De là le geste si expressif du récitatif de Gluck, de là l'énergie convergente, mais aussi la relative pauvreté de sa phonesthétique.

Rigidité.

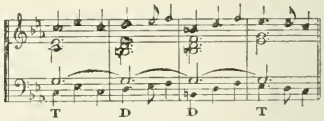
Cette inhibition perpétuelle à toute fantaisie, cette rigidité lacédémonienne se manifeste presque intentionnelle en bon nombre de ses procédés; note *tenue* (minimum de complication harmonique et rythmique) (*Ex. 464*); *unisson*, à la mode italienne, ultime simplification du mouvement polyodique (*Ex. 465*); piétinement sur la quinte du ton, d'où un balancement *constant* réduit à D—T, la S restant exclue (synthèse maxima de la Tonalité) (*Ex. 468*); enchaînements *chromatiques* d'accords de 6e ou de 7e diminuée, simplifiant la technique cadencielle (*Ex. 467*); *retour* opiniâtre de l'intervalle de tierce, retombant sur le temps fort du récitatif; *retour répété* du même morceau en différentes parties d'un opéra, dans un but de renforcement dramatique; fréquente *synthèse* de la phrase mélodique en une formule de deux notes seulement, la première longue et accentuée, la seconde courte et expirante (groupe intensément pathétique, rappelant fortement le cri de douleur). Autant de formules phonesthétiques pouvant paraître indigentes, mais auxquelles on ne peut dénier le mérite intellectuel de faciliter la synthèse et d'accentuer l'impression d'unité. Signes de différenciation



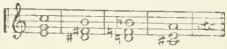
Ex. 464.



Ex. 465.



Ex. 466.



Ex. 467.

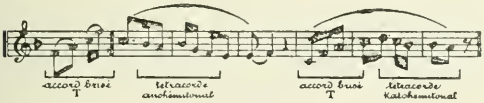
musculaire peu étendue, de gestes peu nombreux mais très sûrs, «génériques» en quelque sorte, et par là même dénués d'hésitation, ayant un maximum de chances d'atteindre un grand nombre de tendances motrices chez un même individu ; gestes assez génériques d'autre part pour correspondre à des tendances générales communes à un grand nombre d'individus.

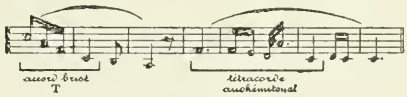
C'est pourquoi la musique de Gluck, en sa continuelle synthèse, paraît énergique, et par association historique, «grecque»; ou, pour mieux dire, dorienne [1]. L'Hermès de Praxitèle n'a pas le front d'un intellectuel ni le masque grimaçant d'un sensitif. C'est un homme fort qu'aucun problème n'agite, qui jouit de sa plénitude, qui vit orgueilleux et calme, conscient de sa force, sans besoins irréalisables, méprisant la mollesse du superflu.

La carrure, la gravité, le tragique de Gluck, étonnèrent tout d'abord les mélomanes habitués à la fadeur élégante de l'opéra italien, mais plurent ensuite et finirent par triompher des grâces surannées de Piccini, sans doute parce qu'on était las d'élégance vide, avide déjà d'héroïsme, sinon encore de violence : témoin le succès contemporain de «l'énergétique» Figaro.

Simplicité phonesthétique.

L'impression d'héroïque provenant surtout de la mélodie en accords parfaits fièrement brisés, on n'est pas étonné de trouver chez Gluck un usage fréquent de ce genre de style. L'accord brisé alterne avec le tétracorde émotif dont le mouvement plus coulant en adoucit, en eurythmise pourrait-on dire, la rigidité (*Ex. 468*).



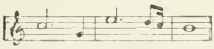


Ex. 468.

Cette alternance de l'accord parfait brisé et du tétracorde, dont Gluck partage l'usage avec Ph.-E. Bach, deviendra l'un des principes mélodiques les plus importants de la symphonie allemande, Beethoven y compris.

Comparez cet accord de Tonique brisé des «Champs-Elysées» (*Orphée*) (*Ex. 469*) — inspiré lui-même du *Messie* de Hændel — au thème final de la Ve symphonie de Beethoven (*Ex. 470*) ; à une note près, la formule est identique [2].

Ex. 469.



Ex. 470.

En négligeant, dans sa phonesthétique, toute surcharge, tout accessoire, pour

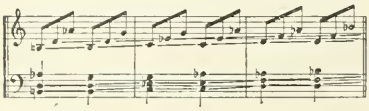
[1] Cf. la courbe dynamogénique du fragment de Gluck donné au Livre V, chapitre III (Appendice).

[2] Ce même fragment paraît avoir inspiré à Berlioz le «thème de l'aimée», dans la *Symphonie fantastique* (Cf. les cinq premières mesures du morceau d'*Orphée*).

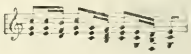
mieux faire saillir les moments mélodiques et harmoniques essentiels, et synthétiser comme Hændel ses moments cénékinesthésiques, Gluck arrive à une construction sévère, simple et solide.

Cette sévérité se révèle tout d'abord par la concision rythmique. Les phrases de Gluck sont, comme celles de Hændel, courtes, nettement ponctuées, prenant leur essor d'un seul élan. L'accent rythmique revient très périodiquement; lorsqu'il insiste par sa fréquence (dans les mouvements rapides des ballets, par exemple), il fait paraître Gluck verveux à la façon de Haydn. Cette régularité de l'accent rythmique donnerait à Gluck une allure particulièrement rigide si elle n'était compensée par la fantaisie des périodes métriques, souvent formées de groupes de trois ou cinq mesures au lieu de quatre, ou encore de trois groupes de deux mesures chacun. Dans ce dernier cas, la période totale, comportant six mesures au lieu de huit, paraît se diviser en une sous-période de quatre mesures et une autre de deux mesures seulement, d'où une impression d'économie métrique, de restriction, de gravité.

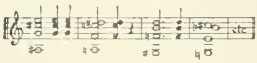
Pour saisir d'autres causes encore de cette impression, il ne faut pas seulement tenir compte du compact de l'écriture, du rapprochement des notes de l'accompagnement à l'italienne, des tierces voisines de la prime de l'accord (*Ex. 471*) au lieu d'en être, comme chez Rameau, distantes; de la dissonance tragique des accords de 7e diminuée; de cet esprit de schématisation qui réduit tout l'accompagnement à de pauvres harmonies où les 7es mineures et majeures sont rares, les 9es presque inconnues, le détail contrapuntique presque aussi totalement absent que dans l'opéra italien. Il ne faut pas seulement considérer l'abstention de toute note d'échange inférieure, ce ferment d'agitation chez Bach (*Ex. 472*), ou encore la simplicité extrême du dessin mélodique, aux lignes pleines, droites, sans aspérités, jamais sinueuses, simplement montantes ou descendantes comme la silhouette d'un fronton, presque jamais troublées d'altérations, rarement animées d'un rythme imprévu autre que la succession de ♪ et de ♪, de ♪ et de ♩, de ♩ et de ♩, rythmes intellectuels ne trahissant guère d'imagination métrique (*Ex. 473*). Pour pénétrer à fond cette impression de sévérité, d'économie sublime si caractéristique de Gluck, il faut encore tenir compte de son *abstention du pentaphonisme.*



Ex. 471.

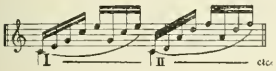


Ex. 472.



Ex. 473.

On se souvient que la gamme pentaphone (supposons *do ré mi sol la*) a le mérite d'attirer si fort l'attention sur sa charpente tonale *do mi sol*, que la note *la*, qui en est le VIe degré relatif, évoque une idée de superfluité, de luxe et de grâce. Cette note, la terminale de la gamme pentaphone, si fortement unie à *do* par le gymel, s'était autrefois infiltrée dans l'harmonie, et lorsque le quadruplum palestrinien eut prêté au Choral la richesse de ses accords, cette note de luxe avait continué à faire bon ménage avec eux.



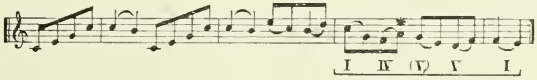
Ex. 474.

Lorsque Bach s'abandonne à la formule I II V I (*Ex. 474*) en combinant le IIe degré *ré fa la* avec la pédale *do*, il ne fait, sous prétexte d'employer la 4e position de l'accord de 7e de *ré fa la do*, que subir l'attrait de la gamme pentaphone *fa* (*sol*) *la do ré*.

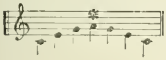
Cette sonorité si douce, dans laquelle le IIe degré *ré fa la* abdique tous ses droits à la D de *Sol* (avec *fa* ♯) pour se confondre avec la S de *Do*, *fa la do*, éclaire de son éclat latent le sonoris de tous les maîtres romantiques.

Eh bien, cet accord, et par conséquent la gamme pentaphone dont il est l'image presque complète, voilà ce qui, pour l'oreille moderne, désireuse de vibrance, manque à la musique de Gluck, voilà ce qui entre autres — peut-être principalement — la rend rigide, sévère.

Dire que chez Gluck, dans le ton de *Do*, le *la* soit exclu serait trop dire ; mais, ce *la* n'y figure que par besoin fonctionnel de la S, dans les rares fragments où la mélodie est sinueuse (*Ex. 475*) ; procédé précisément contraire à celui de la mélodie romantique, où le *la* vibre *parce qu'*ajouté à l'accord *do mi sol* (*Ex. 476*) sans nécessité cadencielle (VI = I) ou encore, par extension, *parce qu'*ajouté à l'accord *si ré fa* (*Ex. 477*) ; en un mot *parce que non directement nécessaire à l'expression de la fonction tonale.*



Ex. 475.

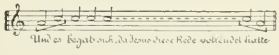

Ex. 476.

Ex. 477.

L'impression d'austérité de l'opéra de Gluck vient encore de son récitatif, qui n'est pas, comme celui de Lulli ou de Rameau, une semi-déclamation issue de la monodie florentine ou vénitienne, ce prototype de la «mélodie sans fin» ; mais, absolument imité, le récitatif de l'Oratorio de Hændel et de Bach, récitatif qui remonte aux primitives cantilènes de la psalmodie chrétienne, et tel que Philippe de Néri l'employait encore dans les *Mystères.*

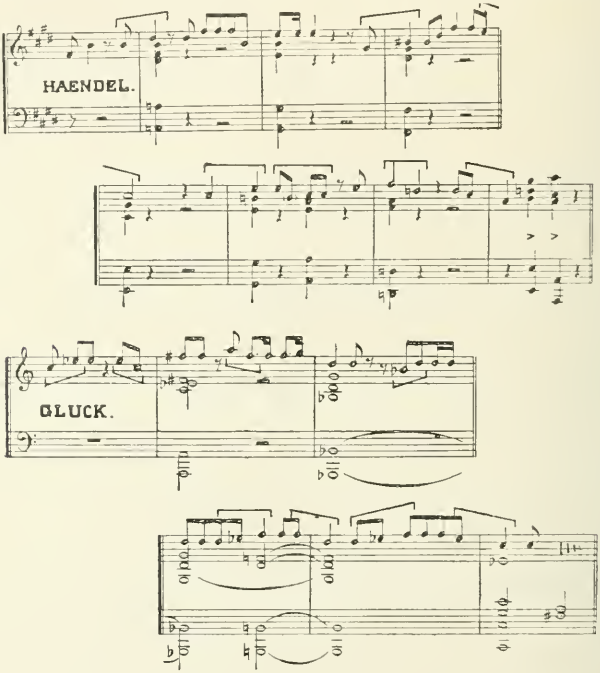
Caractère du récitatif

Lorsque, au XVIe siècle, certaines congrégations protestantes eurent pris l'habitude d'exécuter entièrement la *Passion* en musique, cette psalmodie fut conservée et devint la phrase musicale traditionnelle de l'Evangéliste ou des Disciples, série de notes commençant par la tierce ascendante et finissant par la descendante (*Ex. 478*). Le geste de la monodie, quoique plus ample et plus souple, avait gardé la tierce finale, si bien que le récitatif de Hændel — que Gluck apprit à connaître en Angleterre — est par-



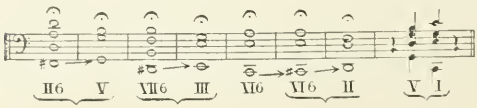
Ex. 478.

tout réductible à une série de phrases terminées par le saut de tierce sur l'accent tonique, simplement soutenu par des accords plaqués, sans aucune polyodie [1] (*Ex. 479*).



Ex. 479

Pour mieux mettre en valeur la voix du récitant, la tradition s'établit de mettre à la basse des accords une autre note que celle du chant, ce qui impliquait des accords de 6e chaque fois que le chant lui-même prenait la fondamentale. De là ce grand nombre d'accords de 6e qui, pour donner de la diversité au récitatif prolongé, devinrent, de par l'altération, la D de l'accord suivant, « sensible » de basse montant chaque fois à sa Tonique supposée; cette dernière étant en général un des degrés secondaires du ton, la cadence primaire V → I restait réservée pour la fin (*Ex. 480*).



Ex. 480.

La conséquence en fut, dans le récitatif de Gluck,

[1] En comparant ces deux récitatifs de Haendel et de Gluck, on peut se rendre compte du rôle tout spécial joué chez Gluck par les accords de 7e diminuée, plus tragiquement dissonants que les accords de 6te ou de 2de de Haendel.

une prépondérance marquée du mineur, puisqu'un récitatif en *Do* majeur stationnera passagèrement sur les accords secondaires — mineurs — de *ré*, de *la*, de *mi*, ce qui renforce l'impression d'austérité propre au récitatif biblique.

* * *

Unité d'action musicale.

Tout ceci montre bien que Gluck n'est, dans l'évolution phonesthétique pure, qu'un attardé; s'il mérite pourtant une place capitale dans l'évolution de l'art musical, c'est autant par l'unité qu'il a su donner au drame lyrique que par l'intensité synthétique du geste dramatique sonore. Cette unité paraît à première vue un avantage purement extérieur; très important en réalité parce que nécessaire au développement ultérieur des grandes formes musicales. Les esprits coordonnateurs sont aussi précieux, quoique moins grands, que les inventeurs, et aussi rares en somme. Pour le drame, la coordination est une *conditio sine qua non*. En épurant le désordre amphigourique de l'opéra italien, Gluck a fait pour le drame lyrique ce que Corneille avait fait pour la tragédie française, en simplifiant, émondant, appauvrissant aussi, les conceptions fort méritoires après tout d'un Robert Garnier ou d'un Alexandre Hardy.

Mais cette unité affective, cette continuité de l'impression que Gluck réalisait dans son *Orphée*, son *Iphigénie*, son *Alceste*, l'opéra n'en profita réellement que beaucoup plus tard, avec Wagner [1]. Pour l'instant c'est la musique symphonique qui en récolte les fruits ; car, ne l'oublions pas, la symphonie exige, non moins que le drame, une unité d'«action» et de «lieu», d'une certaine espèce il est vrai, mais indéniable et sans laquelle elle n'est qu'une «suite». En ce sens, Gluck peut être considéré comme un précurseur de Haydn, de Mozart et surtout de Beethoven.

Dynamique expressive.

Si ce point peut cependant éveiller quelques doutes, il en est un, en revanche, où Gluck inaugure un aspect nouveau de la grande forme, et c'est dans la *dynamique*.

Une dynamique appropriée au mouvement de la passion, un nuancé qui en exprime les degrés successifs, les ascensions, les culminances, les déclins par des *crescendos*, des *accellerandos*, des *decrescendos*, des *rallentandos*.

Une dynamique *notée*, étant donc considérée par Gluck comme à exécuter aussi fidèlement que les sons indiqués ; préoccupation que Hændel avait négligée et que Bach n'avait trahi que par l'allure des figures mélodiques et les contrastes du mètre et du rythme.

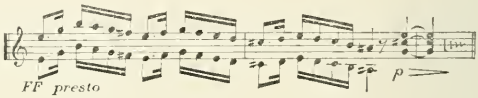
Libre de contrepoint trop exigeant et d'harmonie trop compliquée, Gluck est complètement à l'aise pour exprimer le geste ou l'attitude dictés par le

[1] A propos des opéras de Mozart, d'une si étourdissante variété affective, on ne peut parler que d'unité « créatrice » ; il n'y a pas unité préparée, réalisée par la structure de l'œuvre.

Ex. 481.

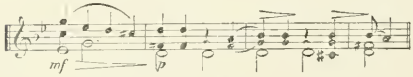
texte. S'agit-il d'un laisser-aller amical, les gestes agressifs disparaissent complètement, la mélodie prend un air penché (*Ex. 481*), et descend en *decrescendo*.

En un autre fragment (*Ex. 482*), la marche rapide, impulsive, compacte de l'orchestre à l'unisson, simule *fortissimo* l'embrasement, la progression implacable des flammes envahissant un palais.



Ex. 482.

Quand «l'âme se déchire», ce sont au contraire des ralentissements, des affaiblissements successifs, comme des soubresauts décroissants dans la lutte contre la douleur (*Ex. 483*).



Ex. 483.

Pareil usage des nuances indique que Gluck a déjà conscience de tout ce que peut la dynamique pour traduire plus directement qu'aucune phonesthétique les états d'âme successifs, et cela par leur côté le plus compréhensible : l'intensité.

En effet, qu'est-ce qui nous frappe avant tout dans la douleur, dans la joie d'autrui ? C'est le *degré* de cette douleur, de cette joie. Nous disons : cette personne a un *profond* chagrin, profond étant en ce cas synonyme de grand. Pour le commun des hommes, nous nous contentons de *mesurer* leurs joies ou leurs douleurs sans nous inquiéter des nuances particulières de ces émotions, de leur coloris affectif. Ce n'est guère qu'à l'endroit de quelques rares intimes qu'une estimation qualitative des émotions nous est possible, et encore nous illusionnons-nous sans doute bien souvent, car toute nuance d'émotion est à ce point individuelle que presque inimaginable pour autrui ; ces particularités affectives ne s'exprimant que très faiblement à l'extérieur, nous manquons d'indices pour conclure. L'intensité de l'émotion est infiniment plus accessible.

La dynamique, qui ne traduit que cette intensité sans préjuger de la qualité, est en musique le moyen le plus simple, le plus puissant pour accaparer la sympathie d'un auditoire nombreux et peu averti. Il y a une « acoustique » du concert comme une «optique» du théâtre. Les raffinements n'ont aucune prise sur les foules ; pour les soulever, il faut de grands amours, de grands dévouements, de grands crimes ; en poésie, de grandes antithèses ; en musique, de grands contrastes.

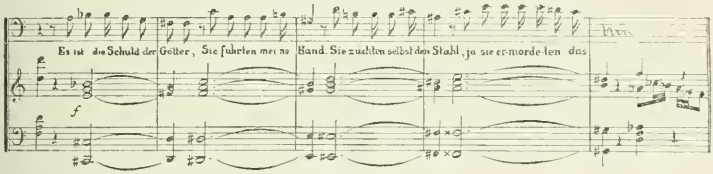
Or la dynamique seule est capable d'exprimer ces contrastes avec la simplicité et le relief nécessaires.

Bien des gens ne ressentent des Symphonies de Beethoven *que* le remous dynamique, et cet exclusivisme s'accentue en raison de la complication

phonesthétique. Ces vastes courbes dynamiques, ou, si nous voulons totaliser les tensions émotionnelles exprimées, ces *courbes dynamogéniques*, seront le secret même de la puissance de Beethoven.

Dans ce domaine-là, Gluck est certainement le premier de la lignée des Haydn, des Mozart, des Beethoven, des Weber. Ses courbes dynamogéniques ne sont encore que fragmentaires, il est vrai, sporadiques en quelque sorte ; mais, lorsque présentes, formidables d'effet dramatique.

Telle cette gradation monumentale des basses ininterrompues, en escalade chromatique (*Ex. 484*), véritable assaut qui emporte toutes les âmes, les plus timides comme les plus ardentes.



Ex. 484.

La dynamique est le grand vent qui fera de la musique un océan où somptueux voiliers et barques chétives vogueront de conserve et subiront de communes vicissitudes dans les terreurs de la tempête, dans les joies de l'immensité, dans les sérénités des bonaces lumineuses.

* * *

Orchestre dramatique de Gluck.

Progression sonore augmentant en proportion de l'intérêt dramatique.

Quatuor à cordes. Trio des bois composé de deux hautbois et un basson. Au quatuor s'ajoute tantôt un hautbois, un basson ou un cor solo, tantôt deux hautbois, deux cors, ou un hautbois et un basson.

Le clavecin disparaît, et avec lui la « basse continue ».

Les trombones allemands prennent définitivement place dans l'orchestre français comme timbres caractéristiques (la « voix d'airain » des quatre trombones d'Apollon).

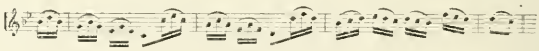
Dans les partitions parisiennes, outre le cor anglais on remarque l'emploi de la clarinette (l'ancien chalumeau, transformé en 1690 par Denner à Nuremberg) pour adoucir le hautbois.

Harpe (*Orphée*) ; cymbales, triangle et grosse caisse (*Iphigénie en Tauride*).

VII. L'ÉVOLUTION DES FORMES

(Philippe-Emmanuel Bach, 1714-1788.)

La même année où naquit Gluck, Charles-Philippe-Emmanuel Bach, un des fils de Jean-Sébastien, voyait le jour. Elevé comme ses frères dans la plus savante des musiques, par les propres soins du vieux Cantor, Philippe-Emmanuel ne songea pas à imiter la sublimité paternelle. Il tourna ses aspirations mélodiques vers une expression qui, si elle visa au sublime, sut d'autre part se faire plus enjouée, plus légère. Sous sa plume eurythmique, peu de complexités cadencielles, de polyphonies bouleversantes, d'altérations déroutantes (*Ex. 485*). Tout coule avec un

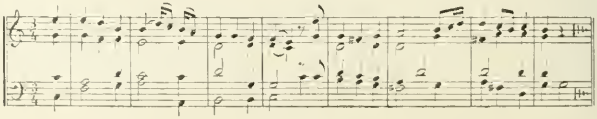


Ex. 485.

naturel, une limpidité sereine — atteignant parfois au grandiose, — comme l'onde détournée d'un fleuve formidable glissant doucement en un large canal aux berges fleuries.

Emancipation de l'allure.

Cette diminution de la complication technique permit à Philippe-Emmanuel Bach de porter son attention sur les grandes lignes de l'architectonique. Esprit de méthode et de proportions, il s'appliqua à ordonner en rythmes parfaitement équilibrés (phrases de deux ou de quatre mesures) (*Ex. 486*) l'amoncellement des

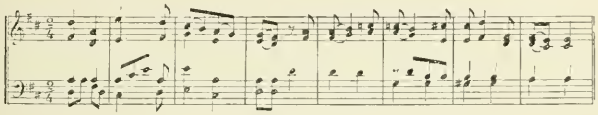


Ex. 486.

rythmes contrapuntiques, si fantaisistes souvent, de ses prédécesseurs [1]. La « phrase »

[1] Le style de Ph.-E. Bach, outre ses origines allemandes et italiennes, paraît tributaire de la musique populaire autrichienne. Stamitz, Richter, Filtz, artistes de l'orchestre de la cour de Mannheim venus

de Ph.-E. Bach est à celle de J.-S. Bach un peu ce qu'est l'alexandrin à la prose rythmée, un régulateur esthétique facilitant la détente de l'attention par la prévision qu'il permet à l'examen kinesthésique. Avec Ph.-E. Bach, on peut déjà parler de cette « ponctuation » de la mélodie (*Ex. 487*) que nous retrouverons chez



Ex. 487.

Haydn, Mozart, Beethoven, fragmentation du *melos* en groupes binaires dont le second semble toujours être le pendant psychologique du premier.

Cette tendance à la synthèse parcellante, à la cristallisation fragmentaire du *melos* n'est, cela va sans dire, pas une innovation de Ph.-E. Bach. Les maîtres italiens du XVIIe siècle, puis Hændel, J.-S. Bach, en eurent certainement une intuition déjà précise. Mais la force des habitudes traditionnelles du contrepoint était chez eux encore trop forte pour ne pas s'infiltrer jusque dans les mélodies du caractère le plus populaire. Qu'on examine le *Largo* de Hændel ou l'*Air* en *Ré* de J.-S. Bach, ces impérissables modèles de mélodie expressive, conçus dans un style presque populaire et nettement distinct de celui de la fugue; on verra que les diverses phrases rythmiques y sont encore fondues, amalgamées de diverses manières, toutes prêtes en somme à servir de prototype à ce que depuis Wagner on appellera la « mélodie infinie ». Ph.-E. Bach en insistant sur le caractère pathétique des appogiatures placées à la fin des hémistiches mélodiques, accuse mieux les contours des phrases, les sépare les unes des autres par des pauses, véritables virgules et points virgules de la déclamation mélodique.

de Bohême, avaient, dans leurs pièces instrumentales, innové un style en opposition avec le style contrapuntique en imitation. Sensibles au charme des « Allegros chantants » de Pergolèse aux thèmes si mélodieux et contrastants, inspirés d'autre part par les Ouvertures italiennes à trois parties (forme à laquelle le Viennois Matthias Monn avait ajouté un quatrième morceau du genre Menuet), les maîtres de Mannheim substituèrent à la polyphonie allemande l'homophonie, en gardant toutefois quelques éléments polyphones devenus indispensables à l'intérêt de l'accompagnement. Au lieu du fragment de mélodie qui, dans la fugue, passe de voix en voix, ils recherchaient la mélodie-thème, longue période faisant le tour de la formule tonale T S D T et présentant, sous une forme condensée, une action en miniature, avec exposition, péripéties et dénouement (tonal).

Le thème devenant ainsi un véritable sujet psychologique, les maîtres de Mannheim renforcèrent l'expression de l'affectivité par le *contraste* entre divers thèmes. On vit apparaître, opposé à un premier thème vigoureux, un second thème doux et berceur, le « thème féminin ».

L'expression des « attitudes affectives », qui chez J. S. Bach était confiée aux successifs détails de la phonesthétique, acquiert chez les maîtres de Mannheim un relief d'un genre nouveau, plus accusé, tant à cause de l'opposition des nuances que par le fait de la *durée* de cette opposition, intimément liée à la durée des thèmes, d'un minimum théorique de huit mesures chacun.

(Chez Stamitz, on observe en outre de plus rapides variations de la dynamique à l'intérieur même du thème, succession de *f* et de *p* par petits groupes de notes — deux ou trois quelquefois. Ces détails se subordonnent du reste à la dynamique globale du thème.)

Les formules que Ph.-E: Bach emprunte à Mattheson, Telemann, Hændel et autres contemporains italianisants ou francisants, semblent ainsi palpiter d'une vie nouvelle, et se mouvoir dans une atmosphère plus diaphane et circulant mieux à travers les interstices de la mélodie. Accumulation de repos rythmiques, de conclusions tonales, de phrases mélodiques d'étendue restreinte et symétrique qui brisent définitivement la continuité du rythme dactylique de J. S. Bach et annoncent la mélodie plus nonchalante, plus tendre aussi, de Haydn et de Mozart.

Ce souci de clarté par la symétrie constitue la principale caractéristique de Ph.-E. Bach. Si son nom est parvenu jusqu'à nous, c'est moins à cause de ses mérites phonesthétiques que grâce à la tradition qu'il sut imposer à tout son siècle par la précision de sa forme musicale. Il a sa place marquée dans l'évolution de la musique, parce qu'en condensant et équilibrant les diverses proportions du discours musical de Hændel et de J.-S. Bach, il détermina les divers cadres sur lesquels allait s'appuyer la musique expressive, plus naturiste que contrapuntique, des premiers « symphonistes », Gossek, Stamitz, Sammartini, et plus tard de Haydn et de Mozart.

* * *

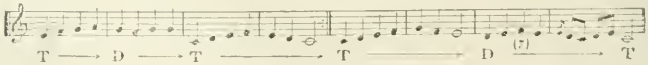
Ph. E. Bach passe pour le créateur de la « forme » musicale la plus usitée au XIXe siècle, le cadre-*Sonate*. Il a en effet donné une impulsion décisive à l'orientation de cette forme complexe; mais n'oublions pas que toute création artistique est avant tout une transformation, et d'autre part, que bien souvent c'est plus à une époque qu'à un homme qu'il faut attribuer une forme d'art nouvelle.

Constatons d'abord que sans les maîtres de Mannheim les matériaux de la Sonate eussent été beaucoup plus inconsistants, car c'est avant tout de l'opposition de thèmes dont chacun est bien défini et en contraste affectif (mélodique, rythmique et dynamique) avec l'autre, qu'est fait l'intérêt de la forme Sonate. En reprenant l'Allegro chantant de Pergolèse avec ses thèmes déjà contrastants, ses reprises, son développement, — qu'on retrouve également dans les *Trios-Sonates* de Gluck, — Stamitz et Filtz se complurent aux variations des caractères affectifs des deux thèmes principaux, donnant ainsi un essor bien significatif au « Développement », cette partie capitale de la Sonate. Pour mieux définir les deux thèmes dont l'antagonisme devait donner à ce développement sa valeur dramatique, ils insistèrent sur la reprise de la première partie du morceau, qui permet à l'auditeur de mieux se familiariser avec les acteurs de la lutte exprimée. Tous les éléments propres à la Sonate classique sont désormais présents.

Le cadre de la Sonate.

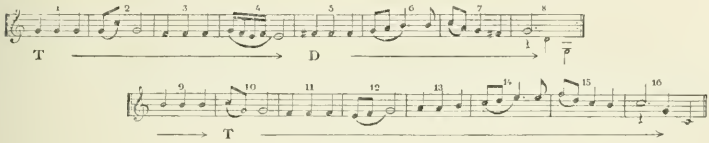
Qu'est-ce que le cadre-sonate, si non la succession d'un épisode dans le ton de la Tonique, évoluant à la Dominante, suivi d'un développement du thème initial, d'un retour à la Tonique et d'une conclusion? Cette forme soutient déjà maint prélude du *Clavecin tempéré*. D'ailleurs l'évolution de trois épisodes selon le plan « Tonique-Dominante-Tonique » est une des formes musicales les plus naturelles, à tel point que dans le chant populaire lui-même — par définition restant entièrement dans le ton initial — la station sur le V° degré est bien souvent manifeste (*Ex. 488*).

Pastourelle du roi Thibault de Navarre (1201-1245). (Groupe T-D-T répété deux fois.)



Ex. 488.

Qu'on suive la complication graduelle de ce cadre primitif — dont les répétitions «obstinées» donnent déjà diverses formes de danse, Passacaille, Chacone, etc. — on verra surgir la forme-type que les théoriciens appellent aujourd'hui *Menuet*. Dans cette forme, de grandeur variable (héritage de celle des Préludes de J.-S. Bach) on observe une extension des divers épisodes T, D, T apparaissant chacun comme un tout complexe. L'exemple suivant, dans lequel Mozart s'inspire à son tour de la forme propre à nombre de danses anciennes, nous en montrera un type déjà bien développé (*Ex. 489*). Le Menuet.



Ex. 489.

La double barre :| indique le repos sur la Dominante.

Qu'on se représente maintenant ces huit premières mesures plus étendues, de façon que sur la Tonique s'établisse un thème complet, puis un autre sur la Dominante, relié au premier par un fragment transitoire, et l'on aura la première partie du cadre de la Sonate classique. Après la double barre, le *développement*, de tonalité libre, ramènera les deux thèmes dans le ton de la Tonique, ce qui permet de conclure ; ce sera l'extension des mesures 9 à 16 de notre exemple. Si de nouvelles phrases musicales se rencontrent encore à leur suite, il s'agira d'une *Coda*, conclusion supplémentaire destinée à compenser plus complètement la précédente émigration au ton de la Dominante. Représentée graphiquement, la Sonate-type aurait donc le schéma suivant : La Sonate.

Ier Thème [Pont] **IIe Thème** :| DÉVELOPPEMENT — **Ier Thème** [Divertissement] **IIe Thème** (CODA)
T ——→ (Modulation) D ——→ (Tonalité libre) T ——————————→

De ce cadre conventionnel, fondé, à la suite de nombreuses expériences, sur un ensemble de réactions tant tonales que rythmiques (chaque thème a son rythme caractéristique) est sortie la Symphonie-type, enrichie peu à peu par des thèmes secondaires qui peuvent d'autant mieux diversifier le schéma primitif que la richesse orchestrale permet plus de constrastes de timbres ou de nuances. Ce cadre, à l'établissement duquel Ph.-E. Bach contribua plus particulièrement, fut, après lui, développé par Haydn, Mozart et Beethoven ; c'est lui qui, aujourd'hui encore, sert de canevas à toutes les pièces symphoniques modernes à prétention classique, l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs* par exemple. La Symphonie.

Le *cadre* «Sonate» ou son homonyme «Symphonie» pouvant être confondu avec l'acception courante de la Sonate ou de la Symphonie prise dans le sens de *suite* de trois ou quatre mouvements divers, ajoutons que le mot Sonate ne signifiait primitivement que «morceau» *sonnant*, par opposition à la musique vocale, tout comme Toccate ne voulait dire que morceau dont on *touchait* les notes sur le clavier de l'orgue. Ce terme «sonate» était appliqué à une suite de morceaux de danse : pavanes, gaillardes, sarabandes, chacones, etc., formant la base de toute musique de chambre primitive, depuis les «Canzoni et Sonates» d'Andrea Gabrieli jusqu'aux «Concerti grossi» de Torelli et Corelli, modèles dont Hændel et Bach s'inspirèrent à leur tour. Si donc on dit «une sonate de Beethoven», on désigne collectivement les trois ou quatre mouvements qui en constituent l'ensemble ou la *Suite*, alors que le «cadre-sonate» ne s'applique qu'au premier mouvement (quelquefois aussi au dernier de cette même suite). Les autres mouvements sont, ou bien un menuet Suite, Sonate, Toccate.

(pris, lui aussi, dans le sens de cadre conventionnel et servant à la forme du «Scherzo», de la «marche héroïque» ou «funèbre», de l'«Allegretto», etc.), ou encore une forme mixte, le *Rondo*, forme du type sonate avec retour épisodique d'un thème initial jouant le rôle de refrain :

Le Rondo.

Ier Thème [Pont] IIe Thème [Pont] Ier Thème [Div.] IIe Thème [Div.] Ier Thème (CODA)
T ——→ (Modulation) D ——→ (Modulation) T ——————————→

Le Rondo, souvent employé pour clore la Suite-Sonate, comporte des variations, dont l'une, très fréquente, simule le *développement* de la sonate au moyen d'un Menuet intercalé au milieu de la forme, dont il devient le pivot.

Ier Thème [Pont] IIe Thème [Pont] Ier Thème
T —→ ..... D ——→ ..... T ——→

MENUET
S, ou ton relatif de T

Ier Thème [Divertissement] IIe Thème [Divertissement] Ier Thème
T ——————————→

CODA

Chaque thème est relié au suivant par une improvisation libre ou un développement de dimensions variables, en général inspirés des thèmes voisins.

C'est de ces trois formes-types, Sonate, Rondo et Menuet qu'est formée la Suite que nous appelons *Sonate* lorsqu'elle est composée pour moins de dix instruments (*Solo*, *Duo*, *Trio*, etc.), et *Symphonie* lorsqu'elle est composée pour l'orchestre. Avec un instrument solo mis en vedette, la symphonie s'appelle *Concerto*.

Appendice : Altérations harmoniques nouvelles.

L'évolution d'un art se présente toujours sous deux aspects ; d'une part l'invention artistique suscite des formes nouvelles ; d'autre part, des formes déjà existantes exaltent et orientent l'affectivité créatrice.

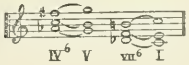
Une formule phonesthétique due au hasard d'un contrepoint ou d'une attraction tonale peut symboliser, d'une manière latente, une tendance qui ne sera éprouvée que par une époque postérieure. Après être restée dans l'ombre, elle apparaît en pleine lumière, parce qu'elle se trouve particulièrement apte à traduire quelque attitude mentale nouvelle.

Ainsi en est-il, au XVIIIe siècle, de *l'accord de sixte augmentée*.

Apparu dès le chromatisme de la Renaissance italienne, il ne fut tout d'abord que la conséquence d'une double marche par demi-tons en sens contraire, la basse *fa-mi* (degrés II et I du mode phrygien) accompagnant la mélodie *ré♯-mi* (sensible et tonique populaires), double mouvement où la sixte augmentée *fa-ré♯* précède l'octave *mi-mi*. Le désir d'entendre après la dissonance de sixte augmentée un accord parfait *majeur*, c'est-à-dire accompagné d'un minimum de sons résultants désagréables, détermina le choix du *sol♯* comme tierce de la Tonique *mi*. Ce groupe, psychologiquement sympathique pour des raisons phonesthétiques exposées plus loin, s'employa bientôt dans des tons différents, comme nous le montre déjà la fugue de Hassler (1564-1672) sur le thème : *Eine feste Burg*.

L'accord de sixte augmentée, grâce à la dissonance de la sixte — rendue plus suggestive encore par la double attraction chromatique en sens contraire qui semble vouloir la distendre — frappe fortement l'imagination. A une époque de romantisme larmoyant et de pathétique langueur, on crut trouver en la douceur de ce double geste chromatique, en la double tendance attractive vers l'accord majeur qui le détermine, le symbole touchant d'un nostalgique désir d'émancipation (dissonance de la sixte augmentée) tendant vers la nature et la liberté (sons 1, 3, 5, accord parfait majeur).

L'oreille, déjà assouplie par le mode mineur harmonique, adopta l'accord pathétique sur les degrés IV⁶ et VII⁶ de la gamme populaire majeure (*Ex. 490*), c'est-à-dire là où ce que la déformation chromatique pourrait avoir de trop hardi est compensé par le voisinage immédiat des deux fonctions tonales les plus décisives, la D et la T. Le degré IV⁶ y est à la fois S de *Do mineur* (*fa LA♭ do*) et relatif supérieur de la D² de *Do majeur* (*ré FA♯ la*) ; le degré VII⁶ réunit la sensible *si♮* de *Do* et le IIe degré abaissé du même ton, *ré♭* (forme phrygienne).



Ex. 490.

Ces deux accords de sixte augmentée deviennent la formule pathétique préférée de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de leurs contemporains ; ils lui confient le

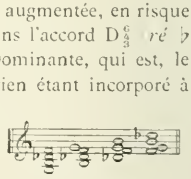
plus fort de leur angoisse sentimentale. La revêtant de contrepoints passionnés, tourmentés, ils la chargent d'orienter l'expression phonesthétique dans un sens plus souplement descriptif, et s'éloignent ainsi définitivement de l'allure « métrique » de Hændel et de Bach pour se rapprocher de l'allure « pathétique » de Schumann et de Wagner. L'accord de sixte augmentée est l'élément le plus expressif de la polyodie romantique du XIXe siècle.

Lorsqu'abandonnant des méthodes vagues et un empirisme de hasard nos Conservatoires sauront baser l'enseignement de l'interprétation musicale sur une analyse pychologique sûre et profonde, une place à part sera faite à l'interprétation — par l'emploi de l'accent pathétique — de l'accord de sixte augmentée. Ce jour-là, bien des passages de Mozart ou de Beethoven, qu'on entend sans cesse exécuter avec une aveugle platitude, reprendront la souplesse d'allure, la vie frémissante qui suscita leur création.

Le principe de cette dissonance de sixte est une obscure satisfaction du sens de la résolution des tritons, exposée page 195 ; par le fait que chaque voix ne se meut, pour le geste vocal, que d'un demi-ton, les attractions symétriques sont à sous-entendre comme suit (*Ex. 491*), car on se rappelle que toute tierce d'un accord est tacitement prime du degré relatif supérieur, ce qui réciproquement peut faire des primes *sol* ou *do* les tierces supérieures de *mi♭* ou de *la♭*.

Ex. 491.

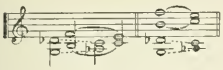
A la fin du XVIIIe siècle, l'oreille, faite à l'accord de sixte augmentée, en risque la dissonance dans d'autres accords de sixte, par exemple dans l'accord D$^{6}_{3}$ (*ré ♭ fa sol si*), troisième position de l'accord de septième de Dominante, qui est, le *sol* mis à part, l'accord VIIe décrit plus haut. Le *ré♭* phrygien étant incorporé à cette troisième position de l'accord D^{7}, il déteint sur les autres positions (*Ex. 492*). Cet accord de $^{6}_{3}$ portera dès lors, en Angleterre, le nom de « sixte française » (*French Sixth*), tandis que l'augmentation de la sixte dans l'accord altéré IV $^{6}_{5}$, *la♭ do mi♭ fa♯* s'appellera « sixte allemande » (*German Sixth*) ; accord du reste illogique, et qui sans la complaisance de l'enharmonie devrait s'orthographier *la♭ do ré♯ fa♯*, et être considéré lui aussi comme un $^{6}_{5}$ dans lequel le *ré♯* serait autre chose que la quinte (*mi♭*) de la basse *la♭* ; quinte, qui est l'origine d'un mouvement parallèle défectueux et inévitable — entre la basse et l'alto lorsque cet accord est suivi de la résolution *sol si ré sol*. La résolution sur le $^{6}_{4}$ (*sol do mi sol*) qui lui est toujours préférée, prouve assez que ce *mi♭* est un *ré♯*, qui tend au *mi*.



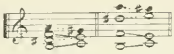
Ex. 492.

Remarquons que dans l'accord de D^{7} *sol si ré♭ fa*, c'est encore l'intuition de la résolution des tritons qui détermine le choix de l'altération *ré♭* (*Ex. 493*, p. 331).

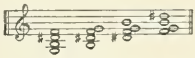
Intuition qui, par un simple chassé-croisé (*Ex. 494*), déterminera un autre aspect du même accord D⁷ (*Ex. 495*) dont la quinte est augmentée.



Ex. 493.

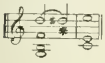


Ex. 494.



Ex. 495

La dissonance *sol réx* y est plus dynamogène que la précédente — *sol réb*, rapport approximatif (4 : 7) ; aussi cette forme d'altération apparaît-elle plus tard dans l'évolution, — et tout d'abord sous un aspect atténué (*Ex. 496*), simple note de passage chromatique. Toute note haussée d'un demi-ton étant une sensible qui tend à sa tonique, il parut naturel de reproduire cet effet, par analogie, sur d'autres degrés que la D, ce qui ouvrit des horizons encore nouveaux sur le rôle possible des fonctions tonales dans la gamme chromatique :

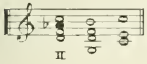


Ex. 496.

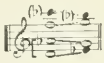
Chaque sensible, tierce d'une dominante, monte à sa propre tonique, qui devient selon les cas quinte ou tierce d'un degré primaire (*Ex. 497*). Aucun compromis harmonique ne dévoile mieux la composition hétérogène des accords les plus simples. (Les notes noires reliées par le trait forment autant de cadences parfaites V → I indépendantes des fondamentales sur lesquelles elles semblent s'appuyer.)

Ex. 497.

Ce besoin de la marche des voix par demi-tons (pour mieux commenter la résolution de la dissonance) fait, à la même époque, passer dans le mode majeur les accords du mode mineur déjà déformés dans un sens idoine. C'est ainsi qu'en *Do* majeur le IIe degré *ré fa la do* empruntera, dans un but de détente pathétique, le *la♭* qu'il possède en *Do* mineur (*Ex. 498*) (intuition de la résolution cadencielle des tritons) (*Ex. 499*).

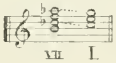


Ex. 498.



Ex. 499.

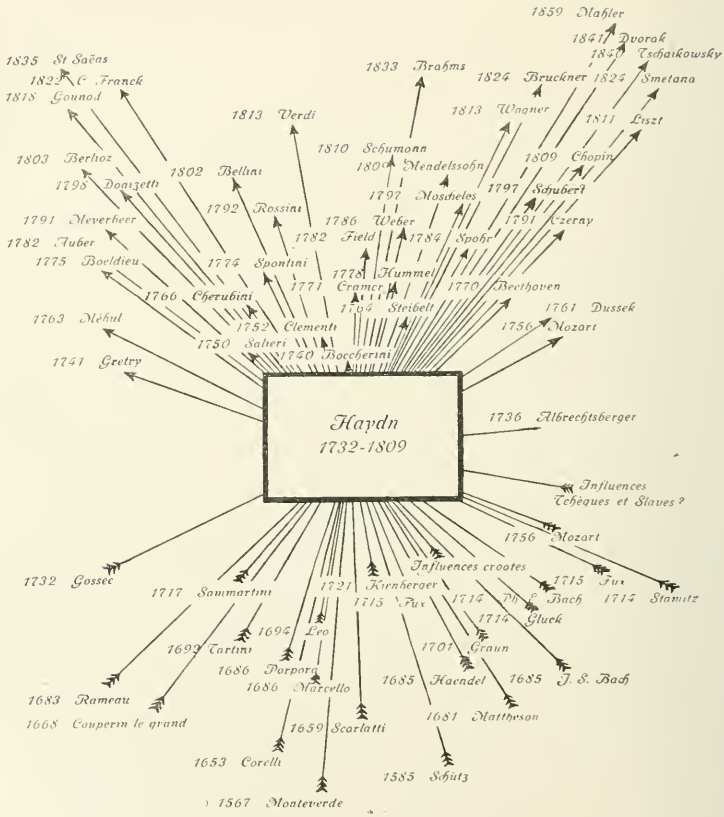
Ce bel accord, au sonoris si chaudement mélancolique (altération dépressive du *la*) trouvera chez Weber la consécration définitive de son équivalence de la D⁷, formule que Wagner affectionneront particulièrement. Nous retrouverons aussi son analogue du VIIe degré (*Ex. 500*) déjà employé par Monteverde dans le sens plagal IV V. qui, avec la quinte juste *si♭ fa*, comporterait une résolution théoriquement plus compliquée encore, mais que le raisonnement subconscient, déjà entraîné par les précédentes expériences, finit par très bien admettre.



Ex. 500.

LIVRE CINQUIÈME

Les trois grands classiques.


Haydn
1732-1809
1859 Mahler
1841 Dvorak
1840 Tschaikowsky
1824 Bruckner
1824 Smetana
1813 Wagner
1811 Liszt
1809 Chopin
1797 Schubert
1791 Czerny
1784 Spohr
1770 Beethoven
1761 Dussek
1756 Mozart
1833 Brahms
1810 Schumann
1809 Mendelssohn
1797 Moscheles
1786 Weber
1782 Field
1778 Hummel
1771 Cramer
1764 Steibelt
1752 Clementi
1740 Boccherini
1835 St Saëns
1822 C. Franck
1818 Gounod
1813 Verdi
1803 Berlioz
1802 Bellini
1798 Donizetti
1792 Rossini
1791 Meyerbeer
1782 Auber
1775 Boeldieu
1774 Spontini
1766 Cherubini
1763 Méhul
1750 Salieri
1741 Gretry
1736 Albrechtsberger
Influences Tchèques et Slaves?
1756 Mozart
Influences croates
1715 Fux
1714 Stamitz
1714 Ph. E. Bach
1714 Gluck
1701 Graun
1685 Haendel
1685 J. S. Bach
1681 Matthison
1585 Schütz
1732 Gossec
1717 Sammartini
1721 Kirnberger
1715 Fux
1694 Leo
1693 Tartini
1686 Porpora
1686 Marcello
1683 Rameau
1668 Couperin le grand
1659 Scarlatti
1653 Corelli
1567 Monteverde

I. HAYDN

« Personne n'a plus de grâce dans le badinage et plus de larmes dans l'émotion que Joseph Haydn ; lui seul a le secret de me faire sourire et de m'impressionner au fond de l'âme. » MOZART.

On a voulu faire de Haydn un bon et brave homme, tout serein et paterne. Tel il était dans la vie quotidienne ; mais cette façade bien bourgeoise cachait une âme vaste, sensitive, sainement sensible, infiniment riche et complexe, une sorte d'âme à la Rabelais mais plus spirituelle, plus naïvement équilibrée, plus intimément nuancée, mais d'une saveur moins «grasse», brillante avec enjouement, somptueuse parfois ; d'une audace qui, parmi tant de tranquillité, surprend.

Haydn n'a rien de morbide ni de tragiquement douloureux ; c'est un tempérament à réactions très variées, plutôt vivaces que puissantes. Un contemplateur qui voit beaucoup, que rien ne trouble à l'excès, mais qui sait parler avec abondance et chaleur persuasive de ce qu'il a vu.

M. de Wizewa traite Haydn de «prosateur», sans doute parce qu'il ne transfigure pas les réalités. Bizarre reproche si l'on pense que toute musique non strictement imitative est déjà en soi une transfiguration, puisqu'en fin de compte elle ne décrit pas les événements, mais exprime à l'aide des sons la forme et l'intensité des émotions éprouvées par l'auteur à propos de ces événements.

Haydn manque d'élégance peut-être, de transparence aussi et de légèreté, tous ces attraits de Mozart ; mais il a la splendeur de l'abondance, le charme de la franchise, et cette grâce — un peu lourde, il est vrai, mais si rassurante — de l'homme parfaitement sain de corps, de cœur et d'esprit.

Haydn est un roturier dans le beau sens du mot, un homme plein de sève, dégrossi au contact des magnats, un verveux comme seuls Paris et Vienne peuvent en produire. Un poète réaliste qui ne choisit pas beaucoup

ses matières, mais poétise tout ce qu'il touche. Sublime parfois, comme en ce début de la *Création*, où circule le frisson des pénombres primordiales, où gémit l'effort du chaos en gésine.

Captivant toujours, parce que non content de se raconter, il narre inlassablement tout ce qui lui tient de près ou de loin ; désordonné, comme tous ceux qui ont beaucoup de choses à dire. Ses Symphonies ne sont pas, comme celles de Beethoven, des états d'âme profonds commentés de mille manières, mais des séries d'épisodes affectifs qui souvent se suivent sans s'enchaîner [1] et qui resteraient sans lien si, pour les unir, il n'y avait l'âme toujours présente du contemplateur.

Mais ce lien intérieur, cependant, ne suffit pas pour faire l'unité *architectonique* d'une œuvre. La « courbe dynamogénique », quoique beaucoup plus étendue chez Haydn que chez Ph.-E. Bach ou Gluck, n'embrasse pas encore la symphonie entière, tout au plus quelquefois l'une de ses parties. Pourtant, c'est à juste titre que Haydn passe pour être le père de la Symphonie, non pas qu'il en ait inventé la forme, mais parce que, le premier, il a fait de la symphonie *une série sonore représentant une série affective intéressante par ses contrastes et ses successions* [2].

La Symphonie affective.

La série n'est, chez Haydn, pas encore complètement organisée ; intermittente en quelque sorte, mais bien caractérisée par l'opposition du majeur et du mineur, par les suggestions rythmiques, par les stations prolongées d'accords, et surtout par le soutenu des gradations au cours du développement thématique. Mais Bach n'est-il pas déjà un maître accompli de la gradation ?

La gradation.

Sans doute, seulement chez Bach, la phrase phonesthétique contient, prédétermine à tel point sa gradation que l'exécution dynamique en est quasi facultative. L'allure émotionnelle infiniment plus capricieuse de Haydn, ne portant pas en soi cette possibilité de nuancement infini, la gradation dynamique devient nécessaire pour révéler les intentions affectives pas assez clairement exprimées par la seule phonesthétique.

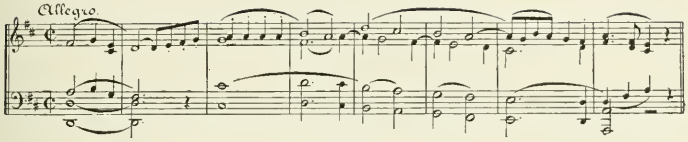
A vrai dire, l'allure passionnelle de Haydn ne *s'impose* pas toujours, mais reste, pour ainsi dire, au choix des interprètes assez sensibles pour en deviner toutes les émouvantes subtilités.

Voici un fragment qui, à première vue, a l'air d'une petite mélodie populaire rapide et bien rythmée (*Ex. 501*, p. 337). C'est ainsi que le dirigent nombre de chefs d'orchestre. Mais qu'au lieu d'un *allegro vivo* à la Sammartini on prenne une allure un peu moins impulsive, plus chantante, plus « *innig* », comme on dit outre-Rhin, et chaque note va se transfigurer,

[1] Représentant typique de ce que Ribot a si bien nommé « l'imagination diffluente ».

[2] L'expressivité croissante de la symphonie semble être une conséquence de l'assouplissement de l'orchestre, déjà réalisé par les maîtres de Mannheim, qui obtenaient de leurs artistes une égalité de coup d'archet, un nuancé, un phrasé, une opposition des divers timbres très nouveaux pour l'époque. Le « crescendo » de Mannheim était célèbre dans l'Europe entière.

Symphonie n° 2, en *Ré*.



Ex. 501.

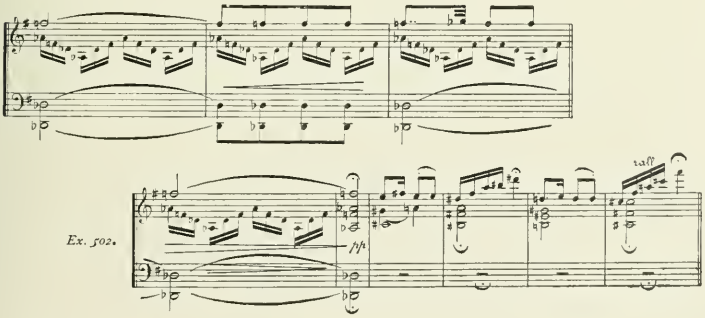
devenir expressive, collaborant à une douce et noble sérénité, bien éloignée de la tournure sautillante et faubourienne que l'on imaginait tout d'abord, atmosphère de détente pyschologique, naturisme précurseur de la cordialité beethovenienne, ou même de cet indéfini poétique, où l'âme si suavement se déploie, de Weber et de Wagner.

Le dynamisme affaibli de l'allure si particulier à Haydn est déjà beaucoup plus enclin que celui de Bach au statisme sonore. La musique de Haydn semble bien marquer ce tournant d'orientation mentale, où l'esprit, se détournant des activités immédiates, commence à se complaire dans le rêve et la contemplation.

Valeur affective des accords.

A certains instants pathétiques, la vivacité éminemment fluctuante de Haydn se paralyse ; la kinesthésie se convertit presque totalement en cénesthésie ; ce qui conduit Haydn à ne plus considérer l'accord comme un résultat de la polyodie, mais à le prendre pour lui-même, pour sa valeur sonore et affective, pour son *atmosphère*, à le prolonger, parfois pendant plusieurs mesures, au point de couper net le mouvement rythmique (*Ex. 502*).

Symphonie n° 2, en *Ré* (Andante).



Ex. 502.

Quelquefois, un accord unique — voire même une note unique tenue en un unisson multiple — remplit tout le vide contrapuntique, rythmique, et acquiert, par contraste avec le tourbillon qui la précède, une signification

grandiose de calme contemplatif. L'auditeur est tout à l'état d'âme suggéré par la fonction tonale et l'attitude de l'accord.

Cette mise en relief d'une harmonie, d'une attitude affective déterminée, Hadyn l'étend parfois à de longs fragments, telles ces trente-cinq mesures qui terminent l'*Allegretto* de la *Symphonie militaire* (n° 11, en *Sol* majeur). Après un solennel appel de trompette[1], tout l'orchestre se rue en un accord de *la*♭[2] et y perdure *ff* pendant six mesures pleines. Les sept mesures suivantes ne sont qu'un stationnement prolongé de l'accord de *do* $\frac{6}{4}$.[3] Sur vingt et quelques mesures, il n'y a donc que trois accords différents; le mouvement contrapuntique est nul, le fluide sonore se déverse lentement de vasque en vasque.

Il n'est point rare dans les *Andante* de Haydn que le morceau initial, en majeur, soit suivi d'un Trio muni de la mention «*Minore*». Cette indication toute spéciale semble bien prouver qu'un contraste affectif soutenu a été voulu par l'auteur.

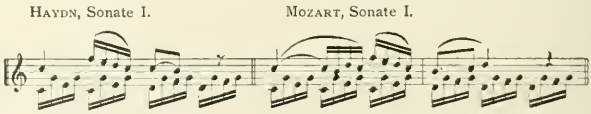
On pourrait même, en forçant un peu l'idée, trouver ce principe des contrastes affectifs appliqué à des symphonies entières; mais comme ces courbes dynamogéniques sont chez Haydn en somme très modestes, nous en réservons l'analyse pour le moment où Beethoven en aura définitivement montré toute l'importance.

Le cadre métrique, encore si conventionnel chez Bach, simple canevas de motricités sociales (Chacone, Bourrée, Allemande, etc.) a achevé de se dépouiller des rythmes propres aux diverses danses pour se prêter plus docilement aux caprices du rythme individuel, déjà mieux entrevu par Ph.-E. Bach, Stamitz et les maîtres de Mannheim.

Haydn semble, sous certains rapports, souvent difficile à distinguer de son contemporain Mozart. Tous deux inclinent aux mêmes gestes, à de semblables élégances. Ce n'est qu'en examinant leur allure rythmique de plus près que la différence des caractères se marque.

Concision rythmique.

Comparons ces deux fragments, de fonctions tonales rigoureusement identiques (*Ex. 503*). Tandis que Mozart, plus affiné kinesthésiquement,



Ex. 503.

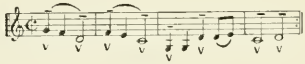
[1] Beethoven s'en souviendra dans l'ouverture de *Léonore*.

[2] Accord dont l'emploi sera presque identique dans le *Freischütz* de Weber.

[3] Prototype d'un des passages les plus sereinement grandioses de *l'Or du Rhin* (scène IV, retour de Freia et des Géants).

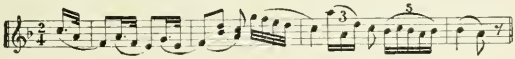
se multiplie en gestes menus et gracieux pour préparer le *fa* culminant, Haydn, plus synthétique, concentré, attaque ce même *fa* sans ménagement, avec impétuosité. Puis, la relative brusquerie du geste ayant consommé l'énergie, Haydn termine sa phrase rythmique par un geste descendant, frappant surtout par sa *concision* pathétique. Chez Mozart, cette même phrase rebondit élastiquement, comme en se jouant de l'effort accompli. L'accent rythmique de Haydn est plus puissant, plus lourd que celui de Mozart, mais moins persistant, de courte haleine.

Cette puissance dans l'accent rythmique donne à la phrase de Haydn une bonhomie caractéristique. Ses motifs jaillissent nets, francs, comme projetés par des séries d'explosions régulières : l'accent rythmique se confond presque partout avec l'accent métrique, sorte de dandinement dépourvu d'astuce, allure de marche sans rien du rebondissement, du « vol plané » de Mozart (*Ex. 504*).



Ex. 504.

Les rythmes, assouplis à la manière de Ph.-E. Bach, moins dactyliques



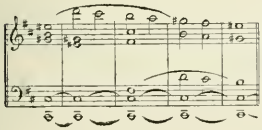
Ex. 505.

que chez J.-S. Bach, offrent du reste une grande variété, allant jusqu'à de brusques et coquettes alternances de repos et de mouvement (*Ex. 505*).

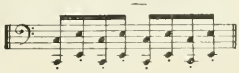
* * *

Phonesthétique d'instrumentiste.

Haydn fut presque toute sa vie durant chef d'orchestre chez le prince Esterhazy. Aussi sa manière d'écrire n'est-elle pas tant celle d'un claveciniste que celle d'un instrumentiste[1]. Peu de ces ornements de virtuosité si chers à Mozart, mais des notes nombreuses, par souci de plénitude orchestrale, des accords élargis par des retards et des pédales (*Ex. 506*), accords compacts répétés, à l'italienne, basses alourdies par des tierces fréquentes alternant dans le grave avec les primes (*Ex. 507*), et qui sont l'extension des « batteries » de clavecin

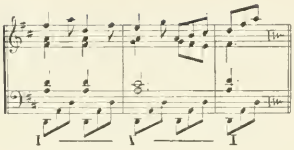


Ex. 506.



Ex. 507.

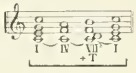
[1] Les Sonates pour clavecin de Haydn continuent la manière de Ph.-E. Bach. Ce qu'elles offrent de transitoire entre la technique de J. S. Bach et celle de Mozart, c'est peut-être le changement de rôle de l'accord parfait brisé, plusieurs fois répété sur un même degré ; de la main droite, où il servait jadis de mélodie, il passe définitivement à la main gauche, pour devenir un simple accompagnement harmonique à la mode italienne, au-dessus duquel court un mélos d'allure plus populaire que contrapuntique,



Ex. 508.

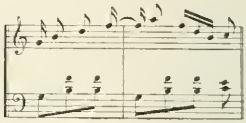
pratiquées au temps de J. S. Bach. Grande solidité tonale reposant sur la prime et la quinte. Technique harmonique par larges «plans sonores», sur lesquels se plaquent des mouvements mélodiques (*Ex. 508*), à la Ph.-E. Bach.

Cadence classique I IV VII I, évitant le *sol* (V) dissonant avec la S *fa*. cela surtout quand la T est tenue en pédale (*Ex. 509*).



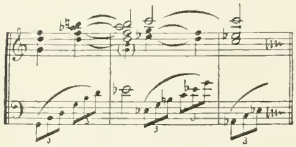
Ex. 509.

Apparition épisodique de l'accord brisé mélodique D⁹ (*Ex. 510*), ou encore d'accords brisés secondaires de 7ᵉ et de 9ᵉ (VII⁷ III), si romantiquement dissonants (*Ex. 511*).



Ex. 510.

Allure mélodique.



Ex. 511.

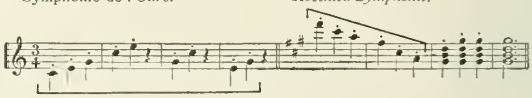
S'il y a, chez Haydn, peu d'innovations harmoniques en somme, l'allure mélodique — qui parfois devient polyodique — est, en revanche, fort originale.

Le geste mélodique est ample, sans exagération, rectiligne, presque dénué d'arabesques; très rassurant par sa franchise, non sinueusement «diplomate» comme celui de Mozart, mais honnête, droit, sincère, d'une simplicité toute populaire[1].

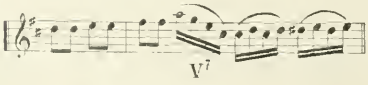
De ce caractère un peu populacier on a fait à Haydn un reproche, à notre avis privé de sens, parce que dans le domaine mélodique l'inspiration populaire a toujours été salutaire aux compositeurs; d'autant plus que Haydn a su tirer de cet alliage de la saine simplicité avec l'affectivité plus complexe de la technique contrapuntique, des effets de contrastes vraiment sublimes.

Beaucoup de robustes motifs en accords parfaits brisés, majeurs et mineurs (*Ex. 512*), de D⁷ et D⁹, dans les moments d'exaltation poétique (*Ex. 513*).

Symphonie de l'*Ours*. *Abschied-Symphonie*.



Ex. 512.

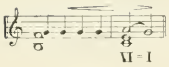


Ex. 513.

sorte de monodie accompagnée, assouplie par les appogiatures et les retards aux accents pathétiques, et qui deviendra la mélodie déclamée de Clementi, la cantilène de Weber, le «Nocturne» de Field, puis la «Romance sans paroles» de Mendelssohn.

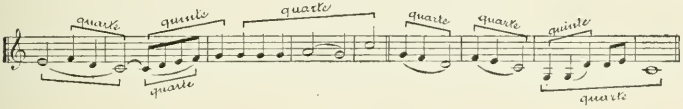
[1] Haydn a emprunté bon nombre de ses tournures mélodiques aux chants populaires croates.

Apparition du VIe degré dans un but mélodique non cadenciel (*Ex. 514*) (formule réductible à «l'accord pentaphone» *do mi sol la*, cf. ex. 476, page 319).



Ex. 514.

Ce qui accentue la «bonhomie» de Haydn et donne à ses mélodies un caractère particulier d'affirmation et de franchise, c'est que ses portions de phrases mélodiques sont le plus souvent limitées par des intervalles aux rapports arithmétiques très simples, quartes ou quintes. Ces notes liminaires étant mises en vedette par les divers accents, tout le dessin mélodique acquiert une solidité phonesthétique et une valeur tonale maxima (*Ex. 515*). Formules proches



Ex. 515.

parentes des tétracordes hændeliens, mais paraissant moins solennelles parce que moins régulièrement dessinées, parce que d'un enchaînement plus spontané et vivace.

La mélodie de Haydn semble coupée, ponctuée, quoique les phrases en soient encore assez longues; Beethoven hachera ses phrases bien davantage. Et de désarticulation en désarticulation la phrase ne sera plus, chez Wagner, qu'un mol enchaînement de particules mélodiques fluant les unes dans les autres, un bruissement polyphonique aux limites tout à fait imprécises, et finira par se «liquéfier» complètement chez R. Strauss et Debussy.

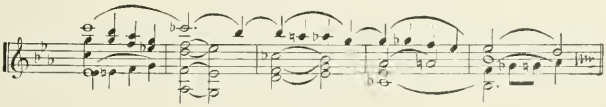
La dissonance.

La pointe de risque, de hardiesse qui relève ce que le caractère de Haydn pouvait avoir de trop «bonhomme» s'accuse dans certaines dissonances (*Ex. 516*) d'origine hongroise que Haydn fut sans doute le premier à introduire dans la musique occidentale et qui contiennent en germe cette sorte d'inquiétude aiguë et caustique si caractéristique de Liszt.

Ex. 516.

Dans ses dernières années, Haydn semble avoir subi l'influence chromatisante de son disciple Mozart, qui meurt vingt ans avant lui (*Ex. 517*). La mélodie coule

Prélude de la *Création* (composé après la mort de Mozart).


Ex. 517.

en successifs demi-tons, soutenue par le chromatisme d'un entrecroisement de voix dissonantes déjà proche de l'harmonie pathétique de Wagner et de C. Franck.

La sérénité de Haydn n'est pas aussi placide qu'une première impression pourrait le faire croire ; dans certains fragments contrapuntiques des Symphonies qui procèdent encore du style fugué de Bach, le geste s'arrondit avec une douceur enveloppante et pénétrante, trop émouvante pour paraître calme, comme dans ces passages où les basses de l'orchestre descendent dans les profondeurs, donnant plus de chaleur encore à la large sympathie des tétracordes hændeliens. La basse, assouplie, n'est plus la schématique «basse continue» du XVIIe siècle ; elle gagne en expressivité, en autonomie, préparant l'avènement de la «basse-mélodie» qui sera si sublime (bien qu'épisodique) dans le Final de l'*Eroïca* ou de la *IXe Symphonie*, et qui grondera les accents les plus tragiquement passionnés de *Tristan* et des *Niebelungen*.

Orchestre symphonique de Haydn.

Haydn renonce définitivement au luth, à la guitare, à la harpe, au hautbois de chasse, au hautbois d'amour, à la flûte à bec, au violon piccolo, au violoncelle piccolo, à la viole marine et à la violette cornet.

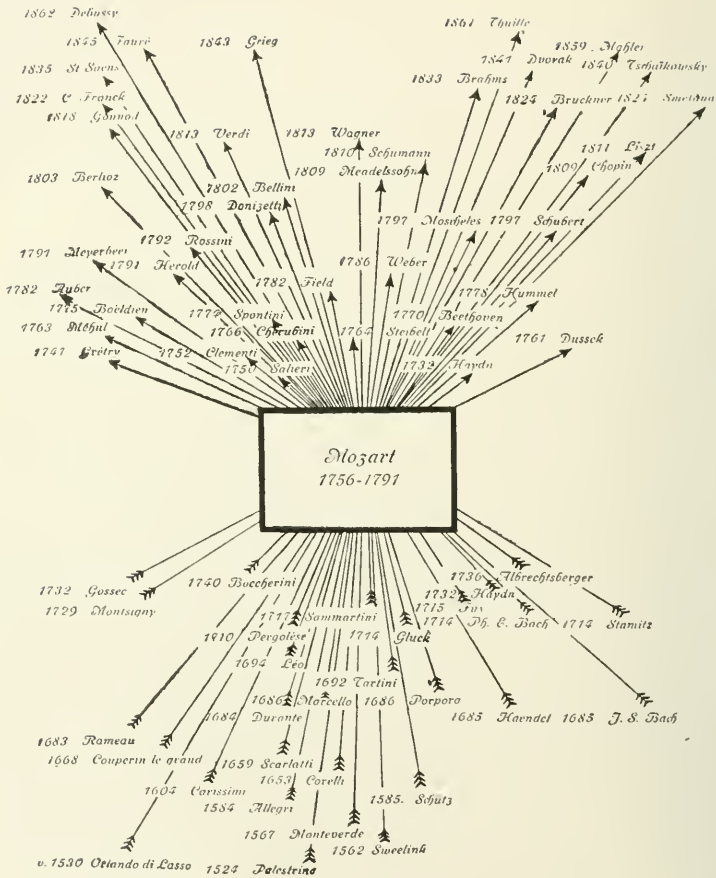
Apparition de la clarinette comme instrument expressif.

La mélodie passe par les divers timbres de l'orchestre.

Epuration du quatuor à cordes.

Partition :

1er Violons.	Hautbois.
2e Violons.	1 ou 2 Clarinettes.
Altos.	2 Bassons.
Celli.	1 Contrebasson.
Contrebasses.	2 Cors.
Petite flûte.	1 ou 2 Trompettes.
Grandes flûtes.	Trombones (dans la *Création*).


1862 Debussy
1845 Fauré
1843 Grieg
1835 St Saens
1822 C. Franck
1818 Gounod
1813 Verdi
1813 Wagner
1810 Schumann
1809 Mendelssohn
1803 Berlioz
1802 Bellini
1798 Donizetti
1792 Rossini
1791 Meyerbeer
1791 Herold
1782 Auber
1775 Boeldieu
1763 Méhul
1741 Grétry
1752 Clementi
1750 Salieri
1782 Field
1774 Spontini
1766 Cherubini
1764 Steibelt
1786 Weber
1797 Moscheles
1797 Schubert
1770 Beethoven
1778 Hummel
1739 Haydn
1761 Dussek
1861 Thuille
1841 Dvorak
1833 Brahms
1824 Bruckner
1859 Mahler
1840 Tschaikowsky
1811 Liszt
1810 Chopin
Smetana
Mozart
1756-1791
1732 Gossec
1729 Montsigny
1740 Boccherini
1717 Sammartini
1710 Pergolese
1694 Leo
1714 Gluck
1692 Tartini
1686 Marcello
1686 Porpora
1684 Durante
1683 Rameau
1668 Couperin le grand
1659 Scarlatti
1653 Corelli
1604 Carissimi
1584 Allegri
1567 Monteverde
v. 1530 Orlando di Lasso
1524 Palestrina
1585. Schütz
1562 Sweelink
1736 Albrechtsberger
1732 Haydn
1715 Fux
1714 Ph. E. Bach
1714 Stamitz
1685 Haendel
1685 J. S. Bach

II. MOZART

« La jeunesse est semblable aux forêts verdoyantes tourmentées par les vents : elle agile de tous côtés les riches présents de la vie, et toujours quelque profond murmure règne dans son feuillage. »

(Maurice de Guérin.)

Un être tout d'enjouement et de clarté, d'une clarté spirituelle, non olympienne comme celle de Goethe, mais attendrie en quelque sorte et naïve ; non pas fruit d'une longue expérience et philosophie de la vie, mais spontanée manière d'être d'un naturel vivace et mobile à souhait. Mozart a la conscience lumineuse et sans poids de celui qui vit de toute sa plénitude, qui ne laisse rien négligé ou inachevé de ce qu'il pourrait faire, qui, riche de force, accomplit dans la perfection sa destinée, qui échappe à tous les sentiments négatifs par une incessante réalisation de lui-même. Mozart est limpide et changeant comme une aube d'avril sur l'Hymette. Si cette clarté tremble parfois d'émotion, ce n'est jamais jusqu'à mettre en péril l'équilibre de l'âme. Quand Mozart souffre, c'est avec angoisse, mais avec l'espoir certain que la tourmente n'est qu'éphémère. Volontiers, il évite la douleur et se garde de l'aller chercher. Il aime la vie, mais d'un cœur détaché ; il ne s'est point, comme Beethoven, meurtri à ses hasards. «Je suis toujours de belle humeur et mon cœur est léger comme une plume.»

Jaillissement pimpant et généreux, joyeux frétillement, gracieuse abondance, et toute la fraîche, grave profondeur de l'éternel adolescent. Juger Mozart avec l'esprit de l'homme mûr, c'est se condamner à ignorer une harmonie qui n'est qu'en divine jeunesse ; mouvance perpétuelle, désir d'explorer tour à tour toutes les profondeurs, non pour s'y perdre mais

pour y puiser de toujours nouvelles richesses. L'homme fait s'arrête davantage et se rassied pour approfondir ; s'il se hâte, il passe et ne pénètre pas. Seule une géniale jeunesse offre le don d'ubiquité profonde.

Mozart résout tout naturellement ce problème qui fut, pour tant de grands esprits, insurmontable : être soi-même et cependant toujours autre. Avec une aisance unique peut-être, il imprime sa forme à toutes les matières ; à son souffle créateur, aucune ne reste insoumise, mais aucune ne perd sa nature propre, sa palpitation première, son originalité vivante. Les multiples choses de l'âme et du monde se résorbent en l'unité créatrice pour en resurgir magnifiquement assimilées — et pourtant, plus intensément encore, diverses.

Comme une divinité malicieuse et qui se plaît à jouer avec les destinées, le génie de Mozart évoque, suscite des états d'âme nouveaux sans cesse. Mais il s'y identifie chaque fois avec une telle perfection, que chacune des métamorphoses révèle en une beauté dissemblable une vérité toujours égale.

Jeu de tièdes lumières, d'ombres légères, où des infinis d'horizon, l'un après l'autre, s'entrouvrent pour aussitôt disparaître ; assez pour qu'on en reste ému, mais qui s'évanouissent à peine l'on y plonge.

Mozart excelle à disposer la matière sonore de manière que chaque sonorité, grâce aux contrastes toujours nouveaux, extrêmement nuancés des sonorités voisines, acquiert une valeur très significative, toujours intéressante, beaucoup plus forte que celle que la sonorité donnée possède par soi-même. Ce qui est vrai sans doute de toute musique, l'est au plus haut point lorsqu'il s'agit de Mozart : chaque son est peu de chose en dehors de l'architecture, de l'ensemble dont il fait partie. Ce n'est que par ses rapports multiples avec les sons voisins, par la place qu'il occupe dans la phrase, dans le thème, dans la totalité de ce qui le précède et le suit, qu'il se précise émotionnellement et esthétiquement.

Eurythmie.

Chez Mozart, dont le mouvement est peu ample, serré, menu, la précision est extrême. C'est d'une justesse d'expression sonore insurpassable. Bien que d'humeur fantaisiste, Mozart ne dit pas richement ; jamais rien de vague ni d'emphatique ; ce qui devait être exprimé l'est d'une manière brève et parfaite. Aussi n'est-ce pas en entassant sonoris sur sonoris, ni en accumulant les développements, ni en multipliant ornements et accessoires que Mozart construit ses édifices sonores. L'architecture en est harmonieuse et d'une pureté à défier les siècles, parce que tous les rapports, même les plus compliqués, les plus lointains, sont exprimés clairement, sans équivoque possible, avec une limpidité absolue et une plénitude suffisante. C'est cet art accompli de la « propriété des termes » musicaux et de leur exacte ordonnance qui donne à certaines œuvres de Mozart tant de force dans la légèreté, et ce grand air de pérennité qui désigne les classiques. Mais plutôt que comme des alignements immobiles de pierre, où

symétrie et répétition sont de rigueur, les architectures mozartiennes se poursuivent comme des constructions mathématiques, où rien ne se répète[1] et où pourtant tout tient en un équilibre irréprochable, où tout est continuellement nouveau et cependant toujours se rattache rigoureusement à ce qui précède, et sans hésitation s'explique. Perpétuellement mobile comme un raisonnement d'algèbre, la musique de Mozart marche de rapport en rapport sans lacune, sans arrêt, et comme sûre, dès l'abord, d'arriver au but. Le jeune Wolfgang signe plaisamment une de ses lettres : «ami de la ligue du Nombre».

Admirable *continuité* qui prête un calme sublime et une pureté bienheureuse aux plus folles agitations comme aux plus cruelles angoisses, qui fait comprendre à quel point la sérénité altière de l'artiste fut victorieuse des misères que l'homme dut subir. L'art de Mozart semble transposé hors de la vie, n'en garder que l'âme et s'être défait de toute sa matière. C'est pourquoi il ne touche pas directement et ne remue pas de fond en comble. Mais il ravit l'intelligence esthétique et éveille ceux des sentiments où l'intellect a le plus de part. Cet éloignement du sensuel, du simplement sensible et du sentimental, ce séjour dans les pures sphères des rapports sonores, donne à l'expression musicale de Mozart une sorte d'universalité et de froideur spirituelle, quelque chose de fièrement rationnel et de superbement libre à la fois. La musique de Mozart se meut comme la pensée et rayonne comme l'intelligence.

Une sonate de Mozart est un perpétuel défilé d'états variés, un jeu de l'âme où s'enchaînent les choses les plus diverses, les plus disparates. Alors que Beethoven se complaît dans une même atmosphère intérieure, ne l'abandonnant qu'après en avoir exprimé le tout et l'essentiel, Mozart, toujours désinvolte, procède par touches successives, notant en quelques mesures quelque trait particulier de ce qu'il veut exprimer, passant aussitôt à l'expression d'un autre, nouveau. Imagination sans cesse en alerte, palpitante des rythmes les plus contrastants. Jouer Mozart sans pénétrer le secret de ses rythmes changeants, c'est absolument le dénaturer. Haydn supporte à la rigueur une exécution exclusivement métrique ; Mozart réduit aux accents sur les temps forts de la mesure n'est plus Mozart. Toute phrase est chez lui un ressort tendu, qui projette en avant un fragment de mélodie. **Allure générale.**

Savoir interpréter Mozart, c'est savoir trouver où le ressort se déclanche, c'est faire l'une après l'autre bondir les phrases rythmiques. **Sinuosité.**

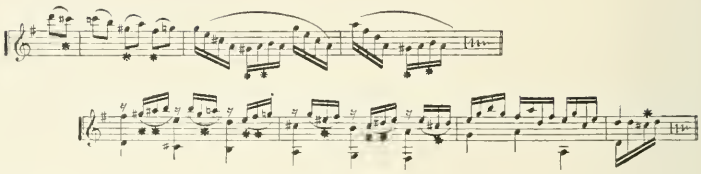
Le mouvement mélodique est «diplomate», sinueux, souple, adroit, délié, riche en appogiatures dissonantes (*Ex. 518*, p. 348).

La fin des phrases, souvent placée au-delà de l'accent métrique, par ce fait transmué en accent pathétique, élasticise la mesure en la prolongeant[2], d'où cette

[1] Nous ne parlons pas ici du retour périodique des thèmes selon les formes-canevas traditionnelles auxquelles Mozart, comme ses contemporains, s'astreint plus ou moins rigoureusement.

[2] Cette manière de terminer la phrase rythmique par le rebondissement de l'appogiature finale, déjà

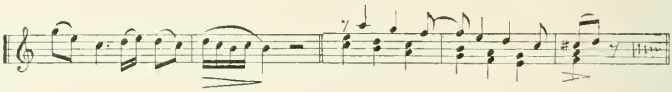
Sonate II.



Ex. 518.

impression de vol plané, de légèreté, de grâce surabondante (*Ex. 519*), de fièvre

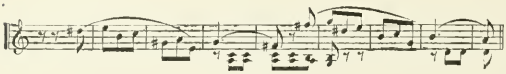
Sonate I. Sonate II.



Ex. 519.

aussi. Tandis que Haydn, en confondant les accents pathétique et rythmique avec l'accent métrique, exprime plutôt l'allure exempte de passion, Mozart, par la souplesse de sa démarche, retrace le cours sinueux de l'âme humaine (*Ex. 520*).

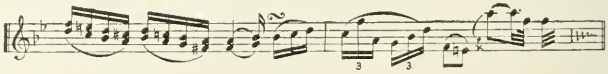
Sonate II. *Presto.*



Ex. 520.

Cette sinuosité se butte parfois à des tournants brusques, provoquant de brusques sauts dans la continuité mélodique (*Ex. 521*).

Sonate VII. *Adagio.*



Ex. 521.

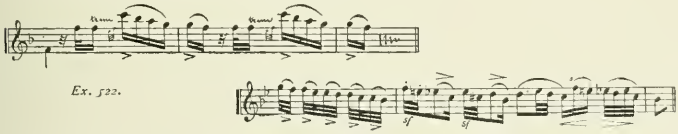
La grâce de Mozart, qui dans le recul du temps nous charme par contraste avec la brusquerie ou la pesanteur de maîtres plus modernes, passait de son vivant pour l'expression d'un caractère agité, violent et excité (*stillos, stürmisch uud aufregend*). Il a sans doute été mal compris, mais la brusquerie de certains accents, le

pratiquée incidemment du temps de Hændel, fut mise à la mode par les maîtres de Mannheim, amoureux de détail précieux et maniéré sous l'influence du style rococo. Les exemples 486 et 487 nous montrent cette formule, — appelée « Soupir de Mannheim » *(Mannheimer Seufzer)*, — déjà couramment employée par Ph.-E. Bach. Ce geste sautillant et fort élastique convient on ne peut mieux au caractère enjoué de Mozart; il revient à tout instant sous sa plume. De longs fragments mozartiens ne sont qu'un chapelet de « Soupirs de Mannheim », revêtant des formes en apparence fort diverses, des durées rythmiques très variées (d'une demi-mesure à deux mesures ou plus), mais constamment réductibles à l'accent pathético-rythmique suivi d'un rapide *decrescendo*, d'autant plus élégant qu'il est l'opposé d'une insistance inopportune.

«crénelé» de ses courbes dynamogéniques — particulièrement anguleuses — la sécheresse harmonique des redoublements de notes dont nous parlons plus loin, révèlent pourtant à certains moments une irritation sombre et exaltée à la fois. Il y a dans l'allure harmonique de *Don Juan* ou de la *Flûte enchantée* des expressions d'amertume indéfinissable et mystérieuse qui font déjà vaguement penser aux énervements morbides de *Salomé* ou d'*Electra*. Passages suprêmement troublants, surtout lorsque teintés de chromatisme.

Les fioritures, les traits sont chez Mozart plus ciselés, plus luxueux kinesthésiquement, plus déliés encore que chez Haydn. Haydn fait de la draperie, Mozart de la dentelle. De brusques *sforzandi*, des *staccati* fréquents ajoutent à son aisance légère une sorte d'espièglerie bien viennoise (*Ex. 522*).

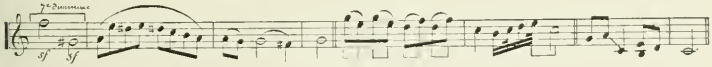
Sonate VII. *Adagio.*



Ex. 522.

Le gymel.

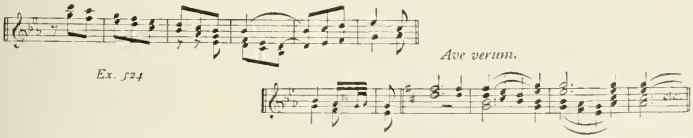
Le charme eurythmique tout particulier de la mélodie mozartienne résulte de ce que les groupes mélodiques sont fréquemment limités par des consonances psychologiques de tierces ou de sixtes (ou encore de septièmes diminuées, synonymes enharmoniques de ces sixtes) (*Ex. 523*) évocatoires de la douceur tonale du



Ex. 523.

gymel[1], qui se retrouve d'ailleurs très abondamment dans l'harmonie (*Ex. 524*).

Sonate.

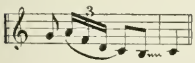


Ex. 524

Transparence.

Quant à l'aérienne transparence, à la «ténuité» du style de Mozart claveciniste,

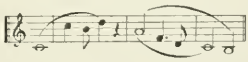
Ire Symphonie. *Andante.*



Ex. 525.

[1] Le saut descendant de sixte, si gracieux, séduira les successeurs de Mozart par son allure romantique. Nous le retrouverons chez Beethoven (*Ex. 525*), Weber (*Ex. 526*), passé à l'état de geste encore plus assoupli.

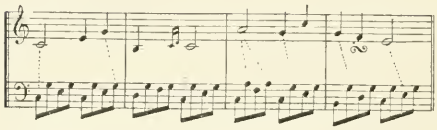
Ouverture du *Freischütz.*



Ex. 526.

elle tient en grande partie à cet appauvrissant redoublement à l'octave qui, dans son harmonie à deux voix, amaigrit passagèrement l'accord (*Ex. 527*) ; maigreur compensée du reste par le halo sonore que forment les autres notes du même accord brisé, notes successives qui, dans la mémoire, apparaissent comme une simultanéité harmonique d'autant plus poétique qu'elle est illusoire.

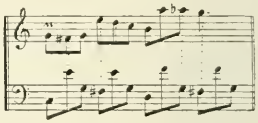
Sonate I.



Ex. 527.

Procédé de suggestion dont Chopin a pleinement senti la valeur évocatrice, tout en la transposant dans la sphère de la dissonance (*Ex. 528*). Dans les deux cas, la rapidité du jeu, en accumulant dans la mémoire les diverses notes de chaque degré, impressionne richement malgré la maigreur des deux voix; allusion suffisante pour faire croire à une belle réalité, sans qu'elle soit réalisée.

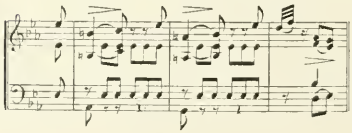
Impromptu en *La♭*.



Ex. 528.

«Immatériel» dans le sens moderne, le sonoris de Mozart le fut plus que celui de Haydn, qui l'était plus que celui de Bach.

Symphonie de Mozart en *Sol mineur; Andante.*
(Fragment emprunté à Ph.-E. Bach.)



Ex. 529

Ce sont peut-être ces impressions de rêve, où les formes assouplies de la polyodie sont déjà si loin des contrepoints du XVIIe siècle (*Ex. 529*), où perce déjà, inspirée par les harmonies tragiques de J.-S. Bach et de Gluck, l'angoisse romantique des tritons wébériens (cf. ex. 536, page 352) qui font de Mozart un précurseur direct, lui si classique par ailleurs, du romantisme phonesthétique.

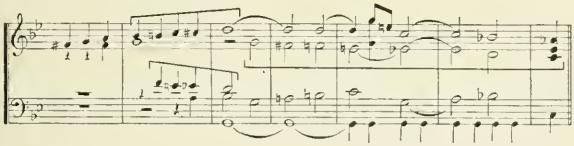
Chromatisme.

Le chromatisme très persistant de Mozart est tantôt discrètement émotif comme celui de Bach[1], tantôt — bien plus rarement — ornemental. La rapidité des mouvements peut faire illusion sur la signification de ce chromatisme. Celui de Bach paraît plus pénétrant, parce que plus lent. Celui de Mozart, faisant défiler plus rapidement la gamme des nuances psychiques, ne donnant presque pas le temps de les saisir, laisse quelque chose d'indéterminé, de coquet, de légèrement troublant. D'ailleurs, Mozart appartient à une époque plus harmonique que contrapuntique et, tandis que la polyodie de Bach attire davantage l'attention sur les chro-

[1] Mozart fut peut-être le seul génie du XVIIIe siècle qui ait vraiment compris J.-S. Bach, et tenté un effort pour le faire sortir de l'oubli; et il est possible que la nature émotive du chromatisme de Bach ait été pour Mozart une révélation.

matismes des gestes superposés, chez Mozart ce sont souvent les attitudes successives des accords qui la sollicitent. Grâce à la disposition de certains chromatismes, Mozart arrive parfois à donner à ces accords jusqu'au mysticisme de Berlioz et de C. Franck (*Ex. 530*). (Cet accord *la mi♭ sol do♯* est particulièrement troublant.

Symphonie en *Sol mineur*[1].



Ex. 530.

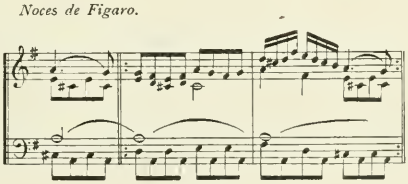
« métaphysique », parce qu'il est ici une énigme tonale, et fait entrevoir, de par l'altération du *do*, une tout autre résolution que celle qui est attendue.)

Sublimité.

Souvent Mozart passe ainsi chromatiquement par des carrefours tonaux, sans que l'auditeur sache de quel côté il va tourner, ou s'il va continuer tout droit : désorientation et mystère, symptomatiques du désir d'éprouver — d'exprimer — le sentiment du sublime.

Ce désir se manifeste encore autrement. Quand Mozart oscille de I à V, sans hâte, comme Hændel, comme Gluck, comme Haydn, comme Beethoven (*Ex. 531*), on subit malgré soi cette sensation de quelque chose d'éternel provoquée par tout balancement qui, parce que très régulier, semble ne devoir jamais finir ; sensation semblable à celle que donne dans l'ordre visuel un parallélisme prolongé des lignes. Telle longue allée de peupliers semble mener à l'infini.

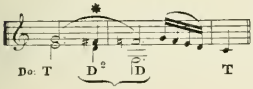
Noces de Figaro.



Ex. 531.

Mozart, avide de fantaisies toujours plus scintillantes, corse souvent l'intérêt de cette oscillation par l'excitation d'une D² chromatiquement amenée. Il aime d'ailleurs particulièrement ce frottement de la double dominante (*Ex. 532*) ; et même, pour en augmenter la vibration, ne craint pas d'affirmer de fausses relations (*Ex. 533*, page 352), pour lui justifiées par confusion systématisée de la D² avec le IIe degré relatif de la S.

Symphonie en *Sol mineur*.



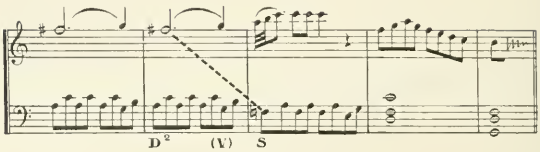
Ex. 532.

Le « tragique » de Mozart.

Cette musique si intelligente, et qui semble se mouvoir dans des sphères où la

[1] Cf. l'Introduction de la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

Noces de Figaro.

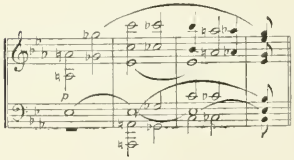


Ex. 533.

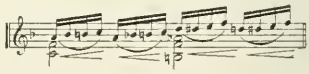
douleur n'atteint pas, parfois profondément se lamente ; aspect tragique de Mozart qui, parce que constamment fugitif échappe facilement à l'attention, mais qu'on aurait tort de négliger ; c'est dans ces instants-là qu'il est le plus émouvant, sinon le plus beau. Peut-être, ces instants tragiques sont-ils ceux où sa nature, toujours voilée d'une eurythmie obtenue au prix d'une perpétuelle tension psychique, se relâche et s'abandonne au malaise inconscient que lui donne sa fragilité. L'homme Mozart, ailleurs perdu dans le rayonnement de l'art, laisse apercevoir ses personnelles douleurs. Ces échappées sur sa nature intime sont, dans son œuvre, moins rares qu'on ne le croirait, surtout dans les productions de sa précoce maturité.

Troublantes, parce que découvrant des tragédies insoupçonnables sous un art au plus haut point eurythmique ; des dissonances à la *Tristan* (*Ex. 534*), qui ne peuvent être que le symptôme d'un désaccord profond des fibres les plus secrètes : un chro-

Adagio. Symphonie en *Mi♭*.
(Introduction.)



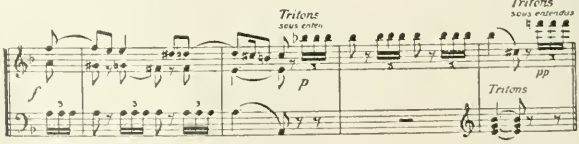
Ex. 534.

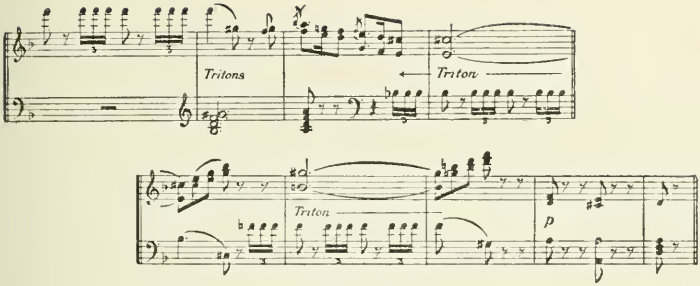


Ex. 535.

matisme si nerveux, si ardent, qu'il semble d'un malade impatient de montrer qu'il a des forces encore (*Ex. 535*). Syncopes à la Gluck, pulsations irrégulières, rythmes brusquement coupés | etc. ; pauses angoissantes, subites, d'un souffle qui s'arrête (*Ex. 536*).

Quatuor en *Ré mineur ; Final.*





Ex. 536.

En certains *prestissimi* la vivacité tourne à une sorte d'excitation fébrile et de longue haleine, qui révèle une irritabilité comme désespérée, une trépidante angoisse qui semble se hâter vers la mort.

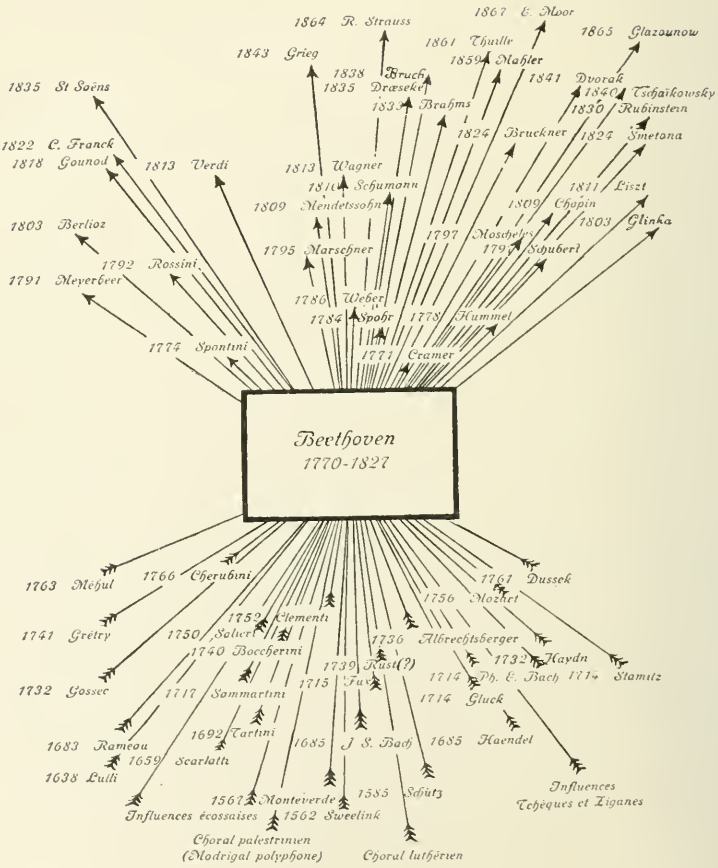
Orchestre de Mozart.

Instrumentation dramatique, spécialement adaptée à l'effet scénique (Gluck).

Variation croissante de l'expression orchestrale. « Progression » instrumentale.

Cohésion de la sonorité; équilibre parfait des timbres ; fusion de l'orchestre italien avec l'orchestre symphonique allemand.

Mise en relief de la clarinette expressive et du cor de basset (remplacé aujourd'hui par la clarinette basse).


1867 E. Moor
1864 R. Strauss
1865 Glazounow
1861 Thuillr
1843 Grieg
1859 Mahler
1838 Bruch
1835 Dræseke
1841 Dvorak
1840 Tschaikowsky
1835 St Saëns
1833 Brahms
1830 Rubinstein
1824 Bruckner
1824 Smetana
1822 C. Franck
1818 Gounod
1813 Verdi
1813 Wagner
1810 Schumann
1811 Liszt
1809 Mendetssohn
1809 Chopin
1803 Berlioz
1803 Glinka
1797 Moschelès
1795 Marschner
1797 Schubert
1792 Rossini
1791 Meyerbeet
1786 Weber
1784 Spohr
1778 Hummel
1774 Spontini
1771 Cramer
Beethoven
1770-1827
1763 Méhul
1766 Cherubini
1761 Dussek
1756 Mozart
1741 Gretry
1753 Clementi
1750 Salieri
1740 Boccherini
1736 Albrechtsberger
1732 Haydn
1739 Rust(?)
1714 Ph. E. Bach
1714 Stamitz
1732 Gossec
1717 Sammartini
1715 Fux
1714 Gluck
1683 Rameau
1692 Tartini
1685 J. S. Bach
1685 Haendel
1659 Scarlatti
1638 Lulli
1567 Monteverde
1562 Sweelink
1585 Schütz
Influences écossaises
Choral palestrinien
(Madrigal polyphone)
Choral luthérien
Influences
Tchèques et Tziganes

III. BEETHOVEN

O la haute existence indomptée et tragique,
Jamais à bout de son effort,
Qui se replie et se cramponne et qui se tord
Sous la voracité des destins héroïques !

(VERHÆREN.)

TOUT de violence, dans la joie comme dans la douleur. Un tumultueux toujours en lutte contre lui-même, toujours haletant du combat passé. et haletant vers le combat à venir. Une force formidable non dépensée en actions, se convulsant, se révulsant, bouillonnante d'explosions intérieures, avec, entre les paroxysmes, des calmes absolus et magnifiques.

Uniquement attentif à lui-même, aux gémissements, aux hurlements, aux exultations de son moi, aveugle aux apparences, ne connaissant du monde que ce qui s'en réflétait dans son âme, dans cette âme débordante d'énergie où tout prenait des proportions gigantesques. Son neveu lui cause-t-il des ennuis, chose ordinaire pour un autre, cet événement il l'enfle, le grossit, l'amplifie en une immense douleur. A-t-il vaincu, à force de conviction stoïque, son inébranlable pessimisme, sa joie éclate comme s'il avait conquis tout l'empire d'Alexandre : tout ce qui le touche l'ébranle jusqu'aux plus intimes profondeurs et y retentit prodigieusement. Quand il souffre, on dirait que cent mille hommes souffrent d'une même douleur ; l'âme du héros incarne le cœur myriadaire de la foule.

Sublime, exalté, Beethoven est le suprême exaltateur. Il ne charme pas, mais saisit, empoigne, emporte et précipite.

Beethoven clame sa joie aux hommes ; et les hommes, fascinés par cette joie immense, exultent ; Beethoven se lamente, et les hommes fléchissent, se prosternent dans le désespoir, vaincus par l'énormité de sa douleur.

Beethoven domine par la musique en disant des choses simples et acces

sibles à tous, mais en les redisant sans cesse et inlassablement. Comme celle du grand orateur ou du prophète, son idée est restreinte, mais forte, une « idée-force » développée, répétée avec une indémontable persistance, avec un éclat croissant — et qui, comme un torrent, à mesure qu'elle avance gronde toujours plus fort, et rue sur ce qu'elle doit encore emporter, tout ce qu'elle a emporté déjà.

Stoïcisme passionné.

Au physique, c'est le type parfait du « passionné » tel que le définit Ribot. Il en a la grande énergie nerveuse et la tendance persistante à tout ramener à un sentiment central, essentiel. Le sentiment fixe de Beethoven c'est la souffrance ; non le *Weltschmerz* langoureux des romantiques, mais la bonne souffrance, celle qui élève et purifie, la « forte » souffrance, la souffrance voulue, cherchée, qui tend à l'extrême toutes les forces de l'être et, vaincue, fait les héros.

Beethoven n'est ni un désespéré, ni un mélancolique, mais un *stoïque passionné*.

Car si l'on peut être stoïque par froideur d'âme, on peut l'être aussi par ardeur excessive, quand elle ne trouve où se dépenser. Elans formidables refrénés sans cesse et qui bouillonnent intérieurement.

Beethoven est un révolté doublé d'un stoïque, un Titan rebelle mais qui est dieu encore par sa volonté.

Si Beethoven méprisa Bonaparte d'être devenu tyran, c'est parce qu'il considérait le désir excessif de puissance comme une défaite de la volonté, comme une vaine folie indigne d'un héros.

C'est par cette intermittente mais chaque fois finale victoire sur lui-même que Beethoven est grand — d'autant plus grand que ses luttes étaient souvent terribles. Il en sortait meurtri, saignant, mais jamais vaincu, joyeux de sa victoire ; et, après une courte trêve, prêt au combat nouveau.

Dans ses amours aussi, il restait douloureusement brisé, car il fut peu aimé ; mais ses désespoirs de cœur, au lieu de les traîner il sut les brandir, et transmuer sa peine en extase.

> ...Devant l'infini, j'oubliai tout mon être
> Et toute ma douleur devant l'éternité.

Développement dans l'œuvre. Acharnement.

Formidablement douloureux comme Eschyle, divers, impétueux, grouillant comme Shakespeare, Beethoven ne pouvait incarner son esprit de Titan qu'en une grande forme tragique. Car ce n'est qu'à travers le déchirement sublime de la tragédie que l'âme du créateur apparaît dans toute sa multiplicité, dans toute la splendeur de ses contraires, dans sa suprême tension intérieure. La Symphonie, dont ses prédécesseurs avaient su faire un ensemble intéressant par ses contrastes et ses successions, Beethoven en accentue tous les caractères au point d'en faire, avec des moyens cependant purement musicaux, une action pathétique, un véritable drame, où en la lutte des masses sonores se nouent et dénouent les destinées. Les

événements que Beethoven imagine ne gardent dans sa musique plus trace des apparences qu'ils eurent ou auraient eues dans la réalité ; ils se dépouillent de leur sens intellectuel et surgissent dans toute la pureté de leurs contrastes émotionnels, que les contrastes sonores traduisent. La Symphonie beethovenienne est une tragédie affective qui s'accomplit par le jeu seul des puissances sonores ; aucun réseau littéraire ne l'enserre, aucun contact de la raison ne vient l'abâtardir. En ces drames, l'univers palpite, la cruelle et douce nature, les félicités et les infortunes des hommes, les visions aiguës ou immenses de la pensée, et pourtant, en ces sons qui s'entrechoquent ou se fondent, il n'y a plus ni nature, ni hommes, ni pensée, mais rien que des flux et des reflux, des accalmies et des tempêtes d'âme.

Dans la tragédie poétique ce sont les luttes et les variations psychologiques des personnages qui conduisent et poussent l'action ; dans la Symphonie, c'est le jeu contrastant des thèmes principaux. Beethoven borne en général ces protagonistes à deux, auxquels se mêlent, sans jamais assumer un rôle prépondérant, des thèmes secondaires, qui agitent et actionnent le mouvement dramatique. Mais Beethoven s'abstient (peut-être par un hasard heureux, car il manifeste souvent son désir de composer des opéras, n'y renonce en partie que faute de textes convenables et multiplie les «Ouvertures»), sauvegardé par les usages de la forme qu'il choisit, d'identifier le thème avec un personnage littéraire, lourde faute que Wagner commettra, — il est vrai, avec magnificence. Au musicien pur qu'est Beethoven, comme symboles dramatiques les thèmes suffisent. Sur ces données peu nombreuses, la tragédie musicale s'engage et se poursuit avec une force croissante, de péripétie en péripétie, mais de telle manière qu'au travers des développements même les plus lointains, les thèmes protagonistes, au lieu de se perdre, s'accusent avec un relief de plus en plus puissant, toujours plus complètement se révèlent par les formes diverses qu'ils prennent tour à tour, toujours plus s'approfondissent et se totalisent. Une symphonie de Beethoven n'est pas un écoulement irréversible, où ce qui est écoulé l'est sans retour. Au contraire, ce sont comme des charges successives, dont chaque élan se nourrit de l'ardeur de l'élan qui précède, où ce qui fut, sert constamment de tremplin à ce qui sera, où les masses, loin de se remplacer l'une l'autre, subsistant toutes, s'enflent, cumulent leurs forces diverses, et s'avancent avec une impétuosité et une cohésion sans cesse grandissantes. C'est bien plus une stratégie qu'une architecture, car il ne s'agit pas d'ordonnances immobiles, mais de lignes en mouvements, de marches et de contremarches, de travaux d'approche et d'assauts furibonds. Et, dans cette tactique sonore, quelle géniale intuition de l'effet total que produisent mille mouvements différents, exécutés au moment voulu et avec une justesse parfaite : quel art infaillible de disposition, de répartition et d'emploi des forces ; quelle grandiose énergie de résolution dans la manière franche et irrésistible de les lancer en la bataille !

La Symphonie s'anime de tous les contrastes possibles; l'opposition violente des thèmes se colore de nuances changeantes que prêtent à chacun d'eux les éclairages harmoniques successifs : souvent, ce n'est pas même le thème tout entier, mais un de ses fragments qui revient maintes fois — mais toujours autre en son acception harmonique nouvelle; le jeu extrêmement complexe et délié des modes majeur et mineur en illumine ou en assombrit de mille façons dissemblables les reflets (car une seule note de changée suffit pour jeter un voile de mélancolie sur un ensemble radieux, ou pour dissiper de lourdes tristesses). Le cours presque libre du « Développement» permet des rencontres tonales imprévues et nombreuses que le thème traverse comme une série de vicissitudes surprenantes, d'un « ton» affectif encore inéprouvé.

Douceurs qui caressent, brusqueries qui ébranlent, acuités douloureuses, plénitudes rassurantes, glissements de velours, rauques éclats, clartés retentissantes, pénétrants frissonnements, aigreurs périlleuses, stridulences, battements sourds, entrechocs vibrants qui secouent ou font frémir, grondements qui apeurent ou épouvantent, tonnerres de l'orchestre tout entier qui emplissent l'âme avec une soudaineté si formidable qu'ils la vident : la Symphonie roule la diversité de ses voix angéliques, démoniaques, amoureuses, passionnées, douloureuses, tragiques, mystérieuses, étrangement animales, divinement humaines. Le rythme, en son amplitude gigantesque les rassemble, les ramasse; et l'océan sonore, d'un effort unique se soulève d'onde en onde — en une détente unique d'onde en onde, s'abaisse... Pulsation immense, comme d'un monde qu'anime une main sans défaillance et jamais lasse.

Pulsation rythmique.

Le rythme beethovenien est, comme celui de Mozart, une continuelle série d'explosions. Mais tandis que la phrase mozartienne prend son élan avec élégance, avec esprit, la phrase de Beethoven fonce en avant, avec une puissance sans égale. «L'esprit», l'espiéglerie, ces deux traits familiers de Haydn et de Mozart, Beethoven les dédaigne. Un *Scherzo* de Beethoven sera rapide, alerte, verveux, remuant; jamais gracieux, jamais badin, jamais «élégant». La rythmique en est trop ample. Aussi, Beethoven ne se sent-il jamais plus à l'aise que dans de grands tournoiements, qu'en des rondes impétueuses où l'accent rythmique martèle des masses grandioses. Telle la VIIe Symphonie, que Wagner nomma la «Symphonie de la danse», où tout se précipite, se scande selon un universel et colossal battement.

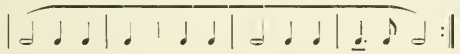
Nul avant Beethoven n'avait eu l'idée de réduire une phrase rythmique à *un* accord, coup de tonnerre qui foudroie et fait le vide tout autour de lui. L'ouverture de *Coriolan* débute par une longue note *crescendo*, se ruant dans un bref accord *ff*, suivi d'un grand silence. Ce silence fait partie de la phrase rythmique, qu'elle termine. Il est la ponctuation, énorme, de cette phrase trapue, comme rabattue sur elle-même. Condensation gigantesque !

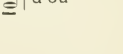
« Synrythmie ».

Si l'on peut dire que Bach est polyrythmique, Beethoven est «synrythmique». Chez Bach, une phrase mélodique peut contenir de nombreuses combinaisons motrices simultanées. Beethoven peut, dans deux voix différentes, imaginer deux mouvements divers, par exemple un rythme à deux notes contre un autre à trois; mais ces deux rythmes dépendront invariablement du *même* accent rythmique. Il y a fusion de deux motricités en une seule. La synrythmie de Beethoven s'oppose à la polyrythmie de Bach comme la «symphonie» de Beethoven s'oppose à la «polyodie» de Bach. Chez Bach, l'unité aboutit à une incroyable diversité. Chez Beethoven, la diversité converge dans le sens de l'unité parfaite. De là cette allure si franchement populaire de la phrase beethovenienne, limpide et rassurante comme celle de Haydn, parce que, comme elle, dénuée d'artifice.

« Tension » rythmique.

Mais l'allure rythmique de Beethoven diffère cependant de celle de Haydn par un côté très important. La phrase de Haydn, après un départ puissant, souvent se relâche, semble abandonner la lutte. La phrase de Beethoven est *tenace*. Elle lutte jusqu'au bout, tenant l'auditeur en haleine parfois jusqu'à la dernière croche de la phrase. Dans ce rythme persistant du final de la IXe Symphonie



(cf. ex. 542 et 548) le rebondissement mozartien appliqué *tout à la fin* de la phrase, démontre une opiniâtreté inlassable. Cette accumulation de motricité, là où la phrase semble atteindre son terme, est une des particularités les plus remarquables du rythme beethovenien. Elle lui sert du reste bien souvent à donner un relief tout à fait original à certaines réminiscences. C'est ainsi que les deux premières mesures de la *Sonate n° 3*, pour piano, en *Do* majeur, sont le motif de la «marche funèbre» de *Samson*, de Hændel, *plus* un vigoureux accord terminal placé après l'accent final ; et cette autre formule (mesures 27 et 28 de la même Sonate) est un fragment de Mozart auquel Beethoven ajoute, avec la ténacité qui lui est particulière, deux notes insistantes — formule rythmique aboutissant au groupe  d'où sortiront les cinq dernières Symphonies.

* * *

Le Dynamisme.

Le même caractère de synthèse extrême qui donne à la rythmique de Beethoven une puissance sans égale, se retrouve dans sa dynamique. J.-S. Bach avait animé ses Préludes descriptifs de variations de vitesse ; Gluck et Mozart avaient renforcé le langage musical de l'opéra au moyen des nuances ; Haydn avait appliqué ce principe à la Symphonie pure, mais qu'est-ce que tout cela auprès du prodigieux dynamisme qui agite et soulève la phrase beethovenienne. Si, avec une phonesthétique plutôt pauvre, et une invention mélodique peu variée, Beethoven ne cesse de dérouler des inattendus, de remuer des immensités, de bouleverser les plus inacces-

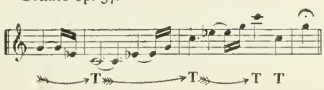
sibles profondeurs, c'est surtout parce qu'avec un génie incomparable il sait manier ce moyen presque pas musical, si simple, mais le plus puissant dans ses effets : la force ! La maîtrise des moyens dynamiques est chez lui si grande, qu'on se trouve embarrassé d'en donner des exemples. Elle est partout; symphonie, quatuor ou concerto, qu'on les prenne chacun dans son ensemble ou dans le détail, partout ce ne sont que contrastes ou gradations de force et de douceur. Entre ces deux pôles c'est un va et vient incessant. Et de même que chaque phrase est une alternance d'ascensions et de chutes, soit que les unes ou les autres prédominent, soit que de brèves ascensions préparent de longs déclins, soit que de longues culminances se brisent brusquement, chaque mouvement de la symphonie, la symphonie tout entière, frémit d'un dynamisme perpétuellement vivant. C'est à dessein que nous disons dynamisme, car la dynamique de Beethoven est tellement dans son œuvre omniprésente, et si déterminante pour son allure, qu'elle peut vraiment être considérée comme un de ses caractères essentiels, comme peut-être le plus essentiel. Nous avons dit, ailleurs, que Beethoven atteint l'« âme des entrailles ». C'est précisément grâce à cet art prestigieux de disposer les forces et les douceurs, de les graduer ou d'en aviver les contrastes que cette musique bouleverse l'être jusqu'en ses fonds les plus secrets.

Tandis que la synrythmie, en ramassant les motricités particulières leur donne valeur de gestes grandioses, le large dynamisme qui s'y superpose double ces kinesthésies générales de cénesthésies non moins générales, non moins grandioses. L'allure beethovenienne tire sa force incomparable de ce double effet, qui est constant : la puissance de la série cénesthésique est sans cesse parallèle et égale à celle de la série kinesthésique. Toutes deux se renforcent mutuellement et se meuvent selon les mêmes grandes lignes. Les autres moyens sonores s'y subordonnent, contribuent à en accentuer les moments, mais c'est la dynamique, jointe à la rythmique qui les désigne, qui dessine la courbe de la symphonie, qui donne une forme à son écoulement, qui fait que ce n'est pas un écoulement, mais une gradation, qui introduit dans la succession une sorte d'architecture émotionnelle, qui donne à l'œuvre sa cohésion, sa logique intérieure, sa puissance d'ensemble, de totalité. Si toute Symphonie peut être conçue comme une tragédie sonore — parce que, comme la tragédie, elle est une ordonnance successive d'émotions convergeant par tous ses moments à un effet total, — la Symphonie beethovenienne l'est au suprême degré. Comme c'est la dynamique qui agit le plus directement sur la cénesthésie, comme d'autre part Beethoven réalise l'ordonnance successive des émotions surtout par la dynamique, il cumule en quelque sorte un maximum d'émotivité avec un maximum de logique artistique; ce nous semble la seule explication possible d'une puissance qui, par sa simplicité même, défie toute analyse.

Le ramassé rythmique et la puissance dynamique n'épuisent pas le penchant de Beethoven à l'extrême synthèse. Convergence tonale.

Tonalement, Beethoven converge en quelque sorte à lui-même, en revenant sans cesse à son point de départ, de même que dans une rosace les diverses courbes convergent toutes vers un centre commun.

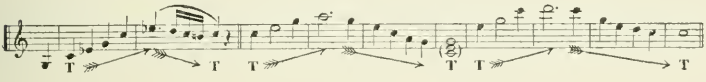
Sonate op. 57.



Ex. 537.

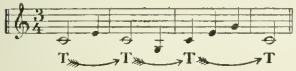
Beethoven a l'« idée fixe » de la Tonique (*Ex. 537*) ; il y revient perpétuellement et ne s'en éloigne jamais pour longtemps (*Ex. 538*) : quelquefois il tourne véritablement sur elle, comme un homme qui piétine sur place (*Ex. 539*). Pour être sûr d'y revenir, il borne sa promenade à la D, le son 3, le plus proche, le mieux lié avec la T (*Ex. 540*). Ce va-et-vient, de la prime à la quinte et de la quinte à la prime, est le mouvement par excellence de Beethoven, la pulsation de sa sonorité, battement qu'on retrouve plus ou moins, presque toujours dans toutes ses œuvres (*Ex. 541*).

A. Sonate op. 2 nº I. B. Ouverture de *Léonore* nº III.



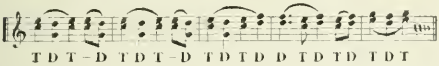
Ex. 538.

Eroica.



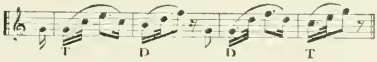
Ex. 539.

Concerto en *Mi♭* pour piano.

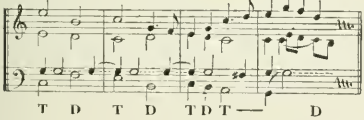


Ex. 540.

IIe Symphonie.



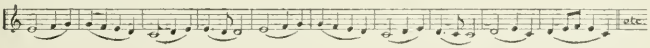
Adagio (IXe Symphonie).



Ex. 541.

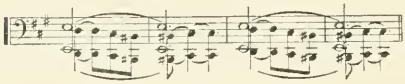
La persistance d'une même émotion s'affirme encore dans cette durée d'un même tétracorde, accentuant l'affirmation d'une même Tonique (*Ex. 542*)

IXe Symphonie.



Ex. 542.

(Motif répété dix fois de suite sans changement, VII° Symphonie.)

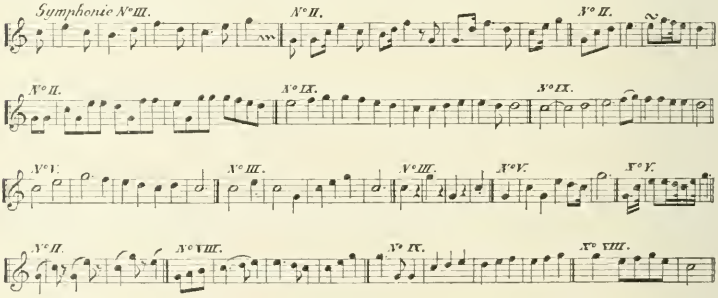


Ex. 543.

Syntaxe.

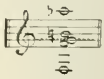
— ou dans l'inlassable répétition d'un même motif, dans le même rythme et sur le même degré (*Ex. 543*).

C'est par la variété de sa « syntaxe » et non par celle des formules que Beethoven semble un créateur insatiable, émaillant son discours musical de constructions, de développements, de digressions de toute sorte. Par le jeu extraordinairement mouvant de sa cénékinesthésie, Beethoven, tout en ne possédant, comme Lulli, Hændel, Gluck, qu'un nombre restreint de clichés caractéristiques (qu'on pourrait, pour l'ensemble de son œuvre colossale, ramener à moins d'une dizaine), paraît un novateur puissant ; l'exemple suivant, qui réunit quelques motifs des neuf Symphonies, permet de voir comment ce vocabulaire si restreint paraît constamment se renouveler grâce aux variations infinies de l'allure (*Ex. 544*). La hardiesse



Ex. 544.

et l'opiniâtreté de Beethoven lui font juxtaposer ou superposer ses formules d'une manière inattendue et inentendue. Citons, par exemple, l'accord de V⁹ (*Ex. 545*) qu'il est seul à écrire sous cette forme dissonante, et qui n'est cependant que la cadence de Haydn, VII→I, à laquelle se superpose la pédale de Gluck et de Mozart sur la quinte du ton, *sol*.



Ex. 545.

C'est peut-être dans les Quatuors, où le nombre limité des voix l'oblige précisément à une perpétuelle schématisation phonesthétique, que Beethoven juxtapose le plus hardiment ses formules, les agglomère en des ensembles extrêmement « triturés » dont la souplesse séduira les romantiques. Le début du Quatuor op. 74 est déjà du Schumann le plus pur, et l'*Adagio* qui le suit contient nombre de tours contrapuntiques chers à Berlioz. Le *final* de l'op. 132 (*Allegro appassionato, La mineur*) est bâti sur un thème qui fait pressentir Chopin ; dans le même mor-

ceau, certains traits, aux notes d'échanges amoncelées à la manière de Weber, dissonent avec une âpreté digne de Liszt, et, plus loin, de R. Strauss ; âpreté présente encore dans le début du *final* de l'op. 135, annonciateur des monodies amères du deuxième acte de la *Walkyrie*.

L'emploi fréquent des modes grégoriens — dont Haydn et Mozart ne firent qu'un très discret usage — est pour beaucoup dans l'originalité de la syntaxe beethovenienne. Ces modes étant composites par rapport à nos tons modernes, la pensée musicale forcément s'y dédouble et suit en quelque sorte deux filières sonores à la fois, ce qui établit entre ces deux tonalités étrangères des rapprochements jusque là peu exploités. Le fait que le mode phrygien, par exemple, *mi fa sol la si do ré mi* peut s'écouter à la fois dans le ton de *Mi* mineur (sans la sensible *ré*♯) et dans le ton de *Do* majeur, crée un lien nouveau entre ces deux tons et facilite le glissement de l'attention de l'un à l'autre. Si Beethoven, en terminant en *Do* majeur la première partie du *Scherzo* de la IXe Symphonie, imagine un arrêt brusque sur l'accord de *Ré* mineur (à la double barre), c'est qu'il considère subitement les notes du ton de *Do* dans le sens du mode dorien (*ré mi fa sol la si do ré*), où le même *Do* devient pseudo-sensible du ton de *Ré* mineur. Les dernières œuvres de Beethoven fourmillent de surprises de ce genre.

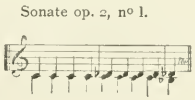
Harmoniquement, mélodiquement, rythmiquement, une opiniâtreté singulière ; expression d'une force jamais rebutée par l'obstacle[1] et qui s'y acharne comme un bélier après la porte de bronze qu'il doit enfoncer, ou comme le flot battant sempiternellement le roc qui l'empêche de s'épandre.

Ces coups, infatigablement répétés, seraient extrêmement monotones s'ils n'étaient frappés avec un art suprême et l'effusion d'une grande âme.

L'art suprême de Beethoven, c'est de savoir ramener les coups avec des gestes

[1] La tendance dominante de Beethoven, l'opiniâtreté, se traduit dans sa musique par un signe phonesthétique analogue au signe graphologique de la ténacité, le trait qui revient en arrière par un petit crochet sans lâcher le papier. Il s'agit de la persistance de certaines notes malgré leur dissonance avec d'autres (*Ex. 546*). Ce désir de ne pas quitter la fonction tonale élue oriente toute la psychologie harmonique de Beethoven.

Sonate op. 2, nº 1.



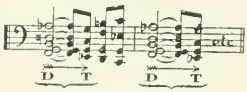
Ex. 546.

Dans certains cas, la persistance de la Tonique à travers la Dominante aboutit à la superposition de deux quintes vides (par exemple le début du Final de la *Symphonie pastorale*, *Fa-do-sol*) ; la conception beethovenienne s'accorde ainsi partiellement avec celle de Rameau (cf. ex. 367) et s'oriente nettement dans le sens du « double organum » que nous retrouverons, plus complexe, chez Debussy.

Tous les musiciens connaissent la fameuse rentrée du cor dans l'*Eroica*, thème initial sur l'accord de Tonique pendant que les cordes susurrent, en trémolos, la Dominante ; curieux amalgame qui semble, tout au moins en partie, reposer sur le même principe (*mi*♭ — *si*♭ — *fa*) ; en partie seulement, car ici Beethoven semble avoir eu une subtile intuition harmonique que l'on pourrait opposer aux nombreuses critiques dirigées contre ce passage : si l'on plaque au piano, successivement, les deux accords *si*♭ *mi*♭ *sol la*♭ *si*♭ et *si*♭ *ré fa la*♭ *si*♭, sans refrapper les notes communes (*si*♭ *la*♭ *si*♭), on perçoit très nettement que *mi*♭ et *sol* ne sont que la double appogiature de *ré* et de *fa*, ce qui éloigne toute idée de dédoublement de l'ensemble en deux fonctions tonales antagonistes. C'est pour n'avoir pas senti la hardiesse de cette synthèse harmonique, fondée sur la pédale sous-entendue *si*♭, qu'on a pu crier à l'hérésie.

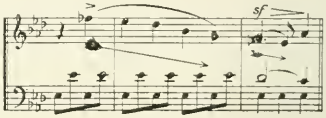
admirables à la fois d'énergie et de douceur, et de les frapper avec une intensité supérieurement calculée. Au milieu de ses expansions, Beethoven semble toujours préoccupé de rassurer. C'est surtout lorsqu'il sent que la consonance de Tonique peut être sûrement préentendue par l'auditeur qu'il prolonge la dissonance (*Ex. 547*), ou bien encore il atténue la virulence d'une dissonance ou d'un *sforzando*, par l'allure adoucie du geste descendant (*Ex. 548*), mêlant toujours à sa force de la douceur — une douceur aussi pénétrante que sa force, une force à laquelle on se laisse aller avec une pleine confiance, précisément parce qu'elle est douce, une douceur qu'on accepte sans défiance parce qu'elle est forte. Mansuétude de géant qui n'a personne à craindre, sauf lui-même.

Force adoucie.



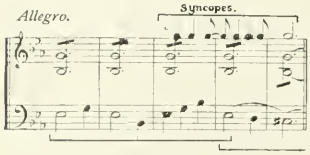
Ex. 547.

Sonate op. 2, n° I.



Ex. 548.

Nulle part ce geste doux de titan n'apparaît mieux que dans ces passages de l'*Eroica* (*Ex. 549*), où l'aménité du chromatisme et la réticence délicatement hésitante des syncopes ôte à la fanfare héroïque ce qu'elle pourrait avoir de trop soldatesque, ou encore, dans ces nombreux fragments diatoniques si suavement arrondis en successives ondulations (Ex. 538, 542, 543, 552, etc.).



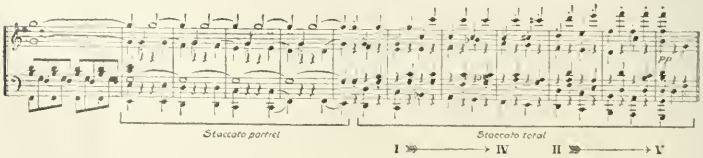
Ex. 549.

Douceur forte.

Ailleurs, c'est la douceur que Beethoven relève par la force, très stoïquement, de crainte qu'elle ne devienne amollissante. C'est tantôt un rythme haletant qui fait désirer un temps fort mais ne l'accorde pas (*Ex. 550*), tantôt un *staccato* qui secoue et raille l'épanouissement trop magnifique de l'harmonie (*Ex. 551*). Tout autre que Beethoven, tenté ici par l'effusion du tétracorde I → IV,

Ex. 550.

Ouverture de *Léonore* n° III.

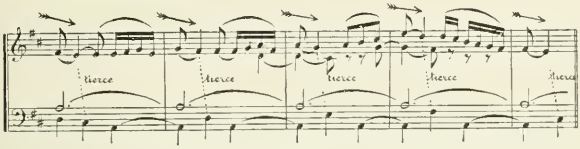


Ex. 551.

puis II→V, se serait complètement abandonné. Mais lui, le stoïque, ne peut s'empêcher de se ressaisir[1].

Ce geste de la *IXe Symphonie* (*Ex. 552*), il en tempère la relative promptitude

IXe Symphonie *(Adagio)*.



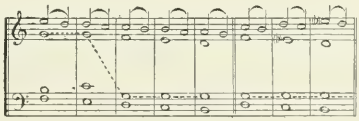
Ex. 552.

par le lent « plané » des retards descendants, attaqués sur l'accent rythmique, et il en adoucit aussitôt la dissonance par le gymel, ou par la relation consonante prime-quinte entre l'accompagnement et la résolution de chaque retard.

Hardiesse des dissonances.

Beethoven, vivant à Vienne, y prend contact avec l'harmonie tchèque (dissonance de Haydn, de Dussek), à laquelle il emprunte la gamme majeure à sixte mineure (*do ré mi fa sol* la♭ *si do*), et se familiarise avec la dissonance de J.-S. Bach, riche en tétracordes à secondes augmentées (gamme valaque, hongroise, etc.). Sous ces influences, il emploie, même en majeur, l'accord de D^7 avec 9e mineure (en *Do* majeur : *sol si ré fa* la♭), accord riche et savoureux dont la dissonance (*sol-la♭*), formée par la gamme à sixte mineure, donne à sa musique une teinte sombre et pathétique — poignante surtout par contraste avec le mode majeur qui d'ordinaire lui fait suite (cf. ex. 548; ex. 563, mesures 1 et 3). Employé dans les positions où le *sol* et le *la♭* sont côte à côte, cet accord devient strident, mordant, et corse l'harmonie[2].

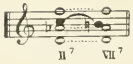
Parce que rassurant sans cesse par le retour à l'équilibre tonal. Beethoven ne craint aucune dissonance et en use plus largement qu'aucun de ses prédécesseurs. Il lui arrive de répéter obstinément le retard, non plus dans des phrases à trois voix comme Haydn, mais à quatre voix, sur des accords de 7e, dissonance inquiétante par son altération profonde — mais rendue tonalement sympathique grâce à la fréquente station de la quinte du ton, garantie nécessaire de la cohésion tonale (*Ex. 553*). For-



Ex. 553.

[1] L'emploi du staccato, des notes brèves entrecoupées de pauses, des *pizzicati* des basses, de tout ce qui rythme la polyphonie tout en l'aérant, est spécialement caractéristique de Beethoven. Il suffit de comparer une page de sa musique avec une autre de C. Franck par exemple, où tout est soutenu, pour saisir l'importance de ces procédés dynamogènes, en même temps que l'avantage qui en résulte sous le rapport kinécénesthésique.

[2] A remarquer l'emploi continuel des accords de 7e et de 9e dans les positions *où deux notes sont en frottement de seconde* : **fa sol** *si ré; do mi*♭ **sol**♭ **la**♭; etc., qui semblent un héritage de l'harmonie slave

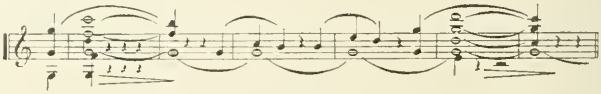


Ex. 554.

mule qui assouplira notablement le quatuor orchestral. (Weber, Liszt et Wagner l'assoupliront encore davantage en faisant du retard un accord de 7e distinct de celui attendu en la résolution du retard.) (*Ex. 554.*)

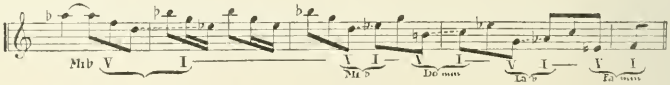
La pratique du retard amène Beethoven à de fréquentes appogiatures harmoniques (retards privés de préparation et, comme eux, des gestes calmants) (*Ex. 555*).

Ouverture de *Léonore* n° III.



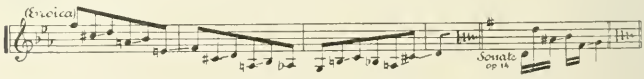
Ex. 555.

L'habituelle cadence V→I étant prépondérante chez Beethoven, elle fusionne souvent avec l'appogiature ascendante (formée d'une sensible montant à sa tonique). Avec ses multiples résolutions de sensibles, ce fragment de la *Sonate n° 3* — probablement inspiré de Mozart (*Ex. 556*) — semble le point de départ d'une quantité



Ex. 556.

de passages sinueux de la musique beethovenienne (*Ex. 557*). Sinuosité dont la

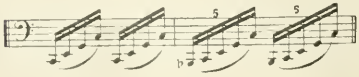


Ex. 557.

ligne mâle et puissante contraste avec l'ondoyance plus fantaisiste de Mozart.

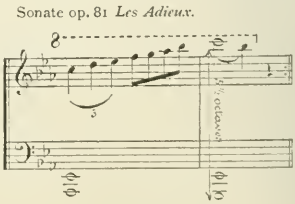
L'envergure.

Beethoven, douloureux, est donc puissant et doux. Mais il est encore large, dans le remous sans borne de sa musique, à laquelle, plus qu'à aucune autre, convient la comparaison banale de l'Océan. Embrassant le plus d'espace sonore possible, il descend à l'extrême grave du clavier ; les basses prennent des formes nouvelles, plus riches que chez Haydn et Mozart (*Ex. 558*) ; le vide agrandi entre les voix supérieures et les inférieures crée de nouvelles attitudes de l'accord (*Ex. 559*) ;



Ex. 558.

Sonate op. 81 *Les Adieux.*

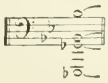


Ex. 559.

ou tchèque tout autant que de l'harmonie italienne, et deviendront chez Schubert, Chopin, Liszt, et plus tard chez les Russes, un ferment harmonique d'importance croissante.

souvent Beethoven ne craint pas d'employer ces moyens d'expression, même s'ils sont contraires à la beauté du sonoris : c'est ainsi que pour faire gronder de gigantesques profondeurs, il supprime la quinte et met la tierce et la prime dans le grave (*Ex. 560*), accentuant par ce fait les battements par leur lenteur [1]. Désir stoïque de rudesse [2], l'antagonisme des deux fondamentales joint aux vibrations lentes de la région basse..., ténèbres, mystère.

IVe Symphonie (Introduction).

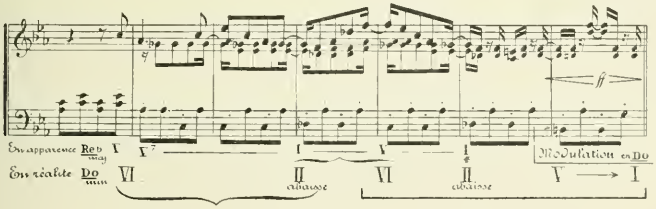


Ex. 560.

L'effusion après l'angoisse, voilà encore un effet affectif où Beethoven est passé maître, par un retour brusque au ton initial «perdu d'ouïe» derrière le rideau de multiples altérations. Modulation passionnelle, qui est peut-être la principale innovation phonesthétique de Beethoven, qui sera là grande force de Liszt, et surtout de Wagner — et dont la fin de la Marche funèbre de l'*Eroïca* est un exemple déjà bien caractéristique.

Modulation « passionnelle ».

Jetons les yeux sur les quatre mesures qui précèdent la lettre L (Edition Peters à quatre mains) (*Ex. 561*). Nous y voyons une période de neuf mesures qui sem-



Ex. 561.

blent se mouvoir en les cadences I — V — I de *Lab* majeur ; puis brusquement le ton de *Do* mineur, fondamental du morceau, reparaît dans les *si* et les *ré* bécarrisés, les 9 mesures en *Lab* n'ayant été qu'une extension du vie degré du ton de *Do* mineur. Cette absence prolongée — pendant neuf mesures — du ton fondamental fait hésiter l'auditeur ; il ne sait plus s'il doit se situer définitivement en *Lab* ou bien si ce ton n'est que passager.

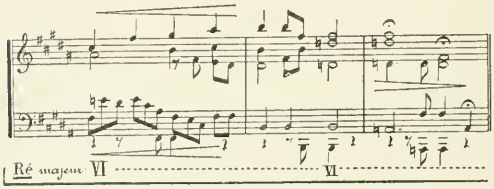
Au moment où l'incertitude est à son comble, le retour brusque du ton principal *Do* mineur délivre l'auditeur de cette inconsciente angoisse et provoque une véritable effusion de reconnaissance (ici forcément assombrie par le mode mineur, succédant à un majeur factice).

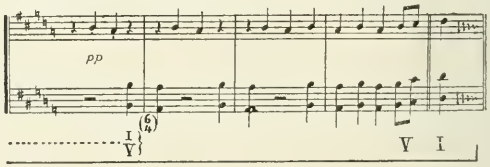
[1] Rappelons que les battements (dont le nombre par seconde est toujours égal à la différence entre les deux nombres de vibrations des sons simultanément entendus) se perçoivent d'autant mieux qu'ils sont *moins* fréquents. Les sons graves vibrant plus lentement que les sons aigus, produisent entre eux des battements assez lents pour devenir des pulsations sonores distinctes, série de secousses qui fait paraître plus rudes les dissonances de tierces ou de secondes jouées dans la région grave. (Cf. note relative à l'exemple 19, page 48.)

[2] Le désir de stoïcisme se reflète du reste de mille manières : longs arpèges grondants en accords de 7e *diminuée*, traits prolongés sur l'accord du viie degré, si restrictif par la diminution de sa quinte; parcimonie des somptueuses 9es, réduction à deux ou trois voix, de longs fragments harmoniques, etc.

Ce n'était donc qu'une altération, un semblant de danger [1].

Le dernier quatuor solo de la *IXe Symphonie* serait un exemple plus étendu de l'altération prolongée, avec effusion subséquente (*Ex. 562*). Départ de *Ré* majeur, séjour de dix mesures en *Si* majeur, retour en *Ré* majeur par le magnifique accord de $\frac{6}{4}$. Il a suffi que Beethoven altérât un *ré*♯ dans l'accord de *si* (qui est le VIe degré du ton de *Ré*), pour faire croire à une modulation alors qu'il ne s'agit que d'une altération étendue. Le retour au ton de *Ré* est encore mieux mis en évidence par la quinte *la* à la basse de l'émouvant $\frac{6}{4}$ (m. 3 de l'exemple), annonciateur de la cadence parfaite V → I qui éclate dans le *Prestissimo* suivant.

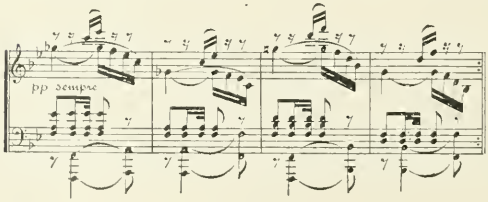




Ex. 562.

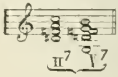
Pseudo-modulation dont la combinaison géniale illumine toute la fin de la IXe Symphonie.

L'exemple ci-contre (*Ex. 563*), un des plus beaux passages de la IXe Symphonie — écho sublime d'un fragment des *Sept Paroles* de Haydn — est en quelque sorte un résumé très complet de la technique beethovenienne: dissonance de la 9e mineure due à la pédale sur la D; geste circulaire revenant chaque fois à son point de départ ; vol plané du *sol* vers son



Ex. 563.

[1] On pourrait faire rentrer dans ce désir d'apaisement après l'excitation les diverses extensions que Beethoven fait subir à la formule mozartienne $D^2 \rightarrow D$. L'accord de 7e de Dominante étant considéré au point de vue naturiste (sons 1, 3, 5, 7), il peut devenir l'expression de la consonance quasi parfaite après une forte altération du IIe degré (surtout quand la basse en est haussée d'un demi-ton) (*Ex. 564*). L'effusion ressentie à l'abandon de la dissonance doublement tritonique du IIe degré altéré lorsque apparaît l'atmosphère naturiste du degré V^7, est particulièrement manifeste ; elle frappera fortement Wagner, dont les plus émouvants passages sont bien souvent inspirés de cette formule beethovenienne.



Ex. 564.

retard *fa* ; accumulation de notes, précipitation exaltée du mouvement à l'extrême fin de la mesure ; inhibition brusque après cette expansion ; synthèse tonale maxima, alternance sempiternelle V — I, le IIe degré (*do mi? sol?*) étant absorbé par V (*fa la do*) ; expression d'infini due à la persistance des *sol* supérieurs et du *fa* en pédale ; effusion (accord majeur) consécutive à la tension initiale (accord mineur) ; accord de D^7 brisé suivi de l'accord parfait brisé et compliqué de l'accord « pentaphone [1] » ; ténacité de l'idée fixe dans l'inlassable répétition d'un motif de quatre notes ; exaltation héroïque (rythme pointé des timbales), relevant le découragement du geste mélodique des violons ; stoïques réticences du rythme de l'accompagnement, par suppression du temps fort ; brusques syncopes des basses, chaque fois atténuées par l'allure mourante de la note suivante.

LES COURBES DYNAMOGÉNIQUES

Afin que le lecteur puisse se rendre un compte plus exact de l'importance capitale de Beethoven dans l'évolution expressive de la musique pure — sans texte — nous donnons ici un tableau des courbes dynamogéniques propres à différentes époques. Ces courbes graphiques sont la meilleure illustration qu'on puisse donner de l'allure générale d'un compositeur ; choisies dans un but comparatif, elles s'appliquent, dans ce tableau, à des morceaux d'étendue peu variée [2].

Le lecteur pourra constater que dans la musique médiévale et dans le contrepoint néerlandais les courbes dynamogéniques sont encore peu caractérisées.

Dans la fugue plus évoluée, la courbe s'affirme en une montée progressive, première tentative esthétique de renforcer l'excitation pour contrebalancer la diminution de l'attention dans la perception longtemps répétée. Ce sont les maîtres du *Stylo rapresentativo* qui ont été les initiateurs de la courbe dynamogénique plus variée, plus conforme à la dynamique affective, mais sans atteindre encore aux extrémités de tension émotionnelle.

Chez Bach, malgré l'absence de texte dirigeant, et malgré la forme contrapuntique, les courbes sont très détaillées, accusant déjà d'intenses variations affectives,

[1] Cf. les mesures 3 et 4 de l'exemple 563 avec l'ex. 476, page 319 ; cette formule est fréquente chez Beethoven (voir ex. 538 B, Ouverture de *Léonore* n° III).

[2] Les dessins que nous donnons ici de ces diverses courbes sont forcément approximatifs, car les obtenir mathématiquement est fort compliqué ; il faudrait pour cela combiner le graphique linéaire du dessin mélodique avec celui des valeurs relatives des fonctions tonales, puis combiner la courbe obtenue avec le graphique des valeurs affectives de consonance et de dissonance, combiner cette nouvelle résultante avec celle des tensions de l'ensemble polyphonique, puis avec la courbe des variations rythmiques et avec celle des variations dynamiques (sans parler des coefficients affectifs des timbres de l'orchestre dans la symphonie).

C'est une résultante de toutes ces résultantes que nous avons essayé d'établir ici, mais par le procédé simplificateur de l'intuition, nous bornant à indiquer à de plus patients analystes la voie à suivre dans cette étude d'un nouveau genre.

exprimées à la vérité presque uniquement par l'allure rythmique et phonesthétique [1].

Les courbes de Haydn se distinguent par un caractère capricieux ; celles de Mozart, par une eurythmique alternance de dépressions et d'excitations ordonnées, semble-t-il, avec un souci spécial d'équilibre esthétique. Mais ni l'un ni l'autre n'arrivent à un degré supérieur de tension.

Avec Beethoven, le dynamisme arrive d'un coup à son plein développement et devient un élément de l'œuvre tellement essentiel que n'en pas tenir compte ou le fausser, c'est dénaturer l'œuvre tout entière.

Pris dans des parties de Symphonies très dissemblables, les deux graphiques beethoveniens révèlent la persistance de la dynamogénie croissante, allant jusqu'à l'extrémité de la tension émotionnelle et suivie aussitôt d'une inhibition subite, d'une accalmie.

Il nous a paru intéressant de placer en regard quelques schémas des plus grands maîtres modernes, pour montrer que malgré la tradition qui s'est établie depuis Beethoven, de bâtir un morceau en une série de gradations successives, les courbes restent soumises aux influences de l'allure personnelle de chaque maître, et révélatrices de son « rythme vital ».

L'approximation des présents graphiques nous interdit d'en faire une étude approfondie. Mais sans vouloir ici rien préciser, remarquons cependant combien leur étude comparée peut être riche en observations intéressantes — utiles même, si l'on songe que ce sont là autant de « courbes d'interprétation » que chacun peut dessiner d'après son intuition pour mettre en relief les moments les plus importants de l'œuvre, ce qui guidera l'exécutant et lui facilitera une vue d'ensemble.

Pour mieux comprendre la signification affective de ces graphiques, nous prions le lecteur de se référer aux remarques particulières que nous faisons en temps et lieu à propos de l'allure individuelle des divers maîtres.

Orchestre symphonique de Beethoven.

(IXe Symphonie.)

Flûte piccolo.
2 flûtes.
2 hautbois.
2 clarinettes.
2 bassons.
1 contrebasson.
4 cors.
2 trompettes.

Trombonne-alto.
Trombonne-ténor.
Trombonne-basse.
Timbales (tessiture 1 octave).
Batterie.
1re violon.
2e violon.

Alto.
Violoncelle.
Contrebasse.
Chœur { Soprono. Alto. Ténor. Basse.

[1] « Pour exprimer de fortes émotions, nous dit Forkel, Bach ne faisait point comme beaucoup d'artistes qui frappent leur clavier avec violence ; tout au contraire, il employait dans ce but de simples dessins harmoniques et mélodiques, préférant émouvoir ainsi à l'aide des ressources internes de l'art. »

IV. LA CONCENTRATION CADENCIELLE.

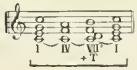
La symphonie classique de Haydn, Mozart, Beethoven, représente dans l'évolution phonesthétique qui suit J. S. Bach le moment où la technique du Choral harmonique est la plus épurée, clarifiée, éloignée de toute surcharge dans l'expression des fonctions tonales. C'est le moment où le jeu des substitutions des degrés, déjà prévu par Hændel et Bach, amène les grands maîtres à cette définitive synthèse tonale où tous les degrés secondaires sont plus ou moins coulés dans le moule des degrés primaires qu'ils évoquent.

La série cadencielle complète se condense, exprimant sous un très petit volume tout ce qu'elle contient de suggestions tonales : scindée en deux fragments égaux qui se superposent en devenant relatifs :

elle permet de faire, de différentes manières toutes équivalentes ⌊I IV VII I⌋, ⌊I II VII I⌋, ⌊I II V I⌋, ⌊I IV V I⌋, le tour de « l'expression tonale ».

Le classicisme est par essence la recherche d'une condensation, d'une synthèse poussée à l'extrême.

La symphonie classique cherche le plus possible à restreindre son matériel cadenciel aux formules ci-dessus. Mais, au lieu de les adopter toutes, chez Haydn elle tend particulièrement à se limiter à la série ⌊I IV VII I⌋, ce qui fait désirer la pédale sur la Tonique pour exalter le sens tonal du VIIe degré (*Ex. 565*).



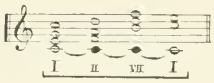
Ex. 565.

Cette combinaison du VIIe degré avec la pédale de Tonique, faisant ressortir la dissonance *do-si*, donne à l'ensemble un sonoris particulièrement classique par suite de l'absence du *sol;* l'image cadencielle ⌊IV VII III⌋ (ligne pointillée de la figure précédente) se trouve ainsi renforcée, ce qui permet de mieux apprécier sa synthèse avec la formule qui aboutit à I.

Cette formule est reprise par Mozart. Mais, par une réaction qui déjà fait pressentir une tendance romantique, ce maître penche souvent pour la formule ⌊I II V I⌋, plus épanouie par suite de la présence du *sol* absent tout à l'heure dans le VIIe degré. (Cette succession est plus romantique que la précédente à cause du contraste affectif du mineur (II) et du majeur (V) qui lui succède, alors que le couple majeur (IV)-mineur (VII) offre un moindre contraste puisque VII équivaut si facilement à V, qui est majeur; l'arrivée de la Dominante franchement majeure après l'oppression du IIe degré mineur, semble une délivrance, et de ce contraste naîtront plus tard les plus beaux effets de Weber et ceux surtout de Wagner).

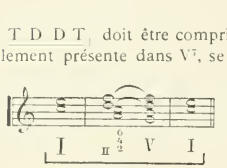
Mozart ne réalise encore qu'en partie la force d'expansion de la série I—II—V—I ; s'il

l'emploie, c'est en la soulignant à peine davantage que ne l'avait fait J. S. Bach, et, incidemment, Gluck. Fortement soumis à l'influence de Haydn, le plus souvent il y renonce en faveur de la formule I IV VII I, à moins qu'il n'adopte le compromis I II VII I ; le passage de la S à la D est ainsi adouci par la relation de II à VII ; Mozart combine souvent cette formule avec la pédale sur la Tonique (*Ex. 566*).

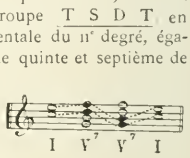


Ex. 566.

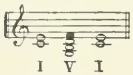
Beethoven, à son tour, se sert de cette formule comme de celle de Haydn ; mais il s'abstient volontiers de la série I II V I. Esprit particulièrement concentrique, Beethoven préfère la formule I IV V I qui, après élision, devient I V I[1]. La transformation du groupe T S D T en T D D T doit être comprise comme suit : *ré-fa*, tierce fondamentale du IIe degré, également présente dans V^7, se retrouve dans l'accord suivant comme quinte et septième de D (*Ex. 567*), ce qui conduit par association à écouter le caractère tonal du groupe T D D T selon les lignes pointillées de cet exemple (*Ex. 568*), qui mettent en relief le IIe degré suivi du Ve. C'est à la suite de cette habitude d'esprit que Beethoven cherche à fondre les deux D semblant faire double emploi, pour arriver à l'expression tonale la plus synthétique possible (*Ex, 569*) dans laquelle le *fa* est, *à la fois*, IVe degré *et* 7e de Dominante[2]. Cette note est elle-même laissée de côté comme superflue à l'expression de l'accord de *sol*, si bien qu'on arrive à la formule I V I, exprimée par accords parfaits, ou encore, par une élision nouvelle, à la quinte de cor toute vide.



Ex. 567.

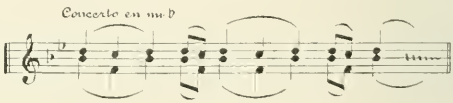


Ex. 568.



Ex. 569.

Le secret de Beethoven, dans ses passages les plus classiques, sera précisément d'utiliser cette quinte de cor non pas comme un vulgaire appel de chasse, mais comme un tour cadenciel-type dont la vigueur tonale est puisée dans les divers degrés dont il est la définitive synthèse (*Ex. 570*).

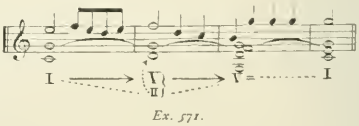


Ex. 570.

[1] C'est particulièrement dans le mode mineur que se trahit l'antipathie de Beethoven pour la formule expansive I II V I. Tandis que sa première Sonate en *majeur* (en *La*) et sa première Symphonie en *majeur* (en *Do*) ont leur premier thème appuyé sur la formule I II V I, sa première Sonate en mineur (*Fa*) et sa première Symphonie en mineur (*Do*) ont leur premier thème appuyé sur la formule I V I plusieurs fois répété. Relation caractéristique entre le caractère restrictif du mineur et l'inhibition, se retrouvant chez Beethoven dans toutes les œuvres similaires suivantes.

[2] L'examen du thème suivant (*Ex. 571*) en dira là-dessus plus que tous les commentaires. Les degrés I V V I y sont accompagnés par les basses *do ré sol do* (I II V I); c'est une preuve que pour Beethoven le V de la deuxième mesure n'est qu'une concentration tonale — pédale du *sol* — de l'accord II (*re fa la do*).

Concerto en *Do* pour piano.

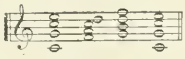


Ex. 571.

* * *

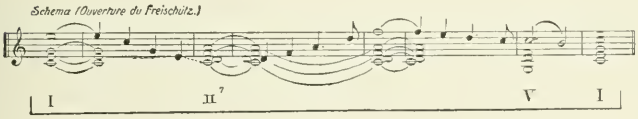
Par une réaction romantique, Weber tentera de mettre en valeur des cadences moins exclusivement primaires.

C'est ainsi qu'à côté de la tritonique cadence IV—VII—IV (épisodique), il affectionnera la formule I II V I (*Ex. 572*) qui, dès lors, prédominera chez tous les romantiques du XIXe siècle, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, C. Franck. Le IIe degré, enrichi de sa propre 7e, deviendra une occasion de suggestions harmoniques complexes et d'un charme plus imprécis, capables par conséquent d'agir dans le sens de la rêverie poétique (cf. les exemples 278 à 281, page 215 et suiv.).



Ex. 572.

Le jour où cette série cadencielle détrône les trois précédentes, on peut dire que le « sonoris classique » a vécu.



LIVRE SIXIÈME

La musique romantique.

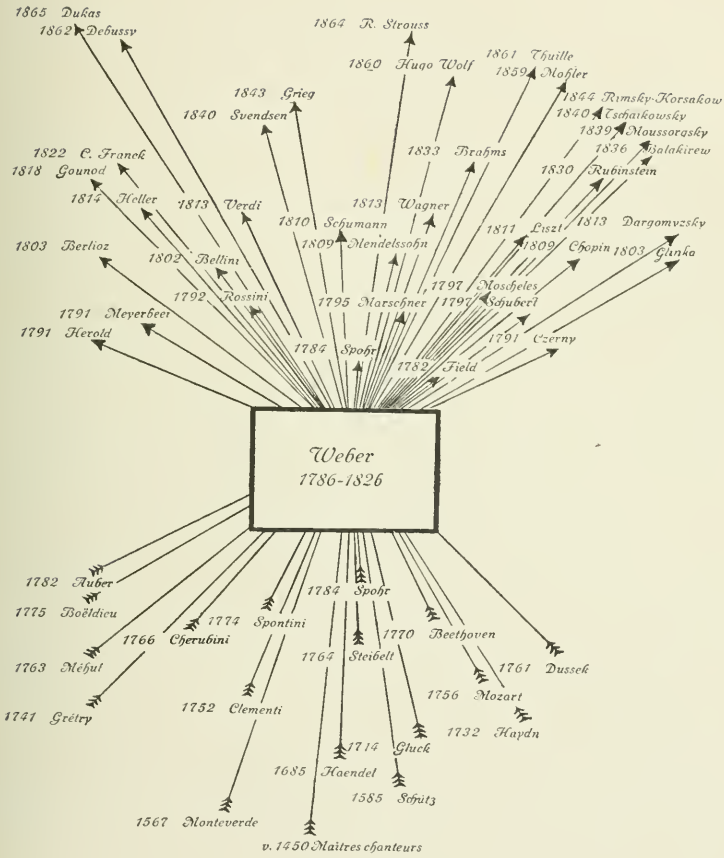
I. WEBER

« La façon retirée dont vivait ma famille, le commerce constant avec de grandes personnes instruites, la prudence inquiète de mes parents de m'isoler de tout contact vulgarisant, de bonne heure m'habituèrent à vivre plutôt en moi-même, dans le monde de l'imagination, et d'y chercher mon occupation et mon bonheur. »

(WEBER, *Autobiographie.*)

Un esprit allègre, plein de force, clairvoyant et enjoué, sans poids, sans profondeur sentimentale excessive. Un homme pour qui le monde extérieur était une occasion perpétuelle de l'embellir de ses imaginations colorées, fantasques, magnifiques. Un romantique, ennemi juré de la rigidité et des lignes trop droites, amoureux de fantaisie, de crénelure, au point que son dessin mélodique semble, à tout instant, le profil de quelque château rhénan pointant au ciel le défi de toute symétrie. Gothique et moyenâgeant, comme on l'était en Allemagne aux environs de 1820, par sentiment national — et par réaction aussi contre l'ordre classique dont Goethe avait superbement tenté d'imposer la discipline, à l'encontre des instincts les plus profonds de l'âme allemande d'antan, de cette âme rêveuse, avide d'héroïsme et de mystère, la véritable âme allemande, que le positivisme industriel et belliqueux n'a supprimé, même aujourd'hui, qu'en apparence.

Cet amour du passé allemand, de la patrie allemande, que fit éclater l'oppression napoléonienne, Weber en fut profondément pénétré. Ses opéras sont une glorification de l'Allemagne de jadis, et une promesse de gloire pour l'Allemagne de son temps. Il ne chanta ni les douleurs ni les joies de son âme, mais l'idéal de force et de rêve de son peuple.


1865 Dukas
1862 Debussy
1864 R. Strauss
1860 Hugo Wolf
1861 Thuille
1859 Mahler
1844 Rimsky-Korsakow
1840 Tschaikowsky
1839 Moussorgsky
1836 Balakirew
1843 Grieg
1840 Svendsen
1833 Brahms
1830 Rubinstein
1822 C. Franck
1818 Gounod
1814 Heller
1813 Verdi
1813 Wagner
1810 Schumann
1809 Mendelssohn
1811 Liszt
1813 Dargomvzsky
1809 Chopin
1803 Glinka
1803 Berlioz
1802 Bellini
1792 Rossini
1795 Marschner
1797 Moscheles
1797 Schubert
1791 Meyerbeer
1791 Herold
1784 Spohr
1791 Czerny
1782 Field
Weber
1786-1826
1782 Auber
1775 Boëldieu
1766 Cherubini
1763 Méhul
1741 Grétry
1774 Spontini
1784 Spohr
1770 Beethoven
1764 Steibelt
1761 Dussek
1756 Mozart
1752 Clementi
1732 Haydn
1714 Gluck
1685 Haendel
1585 Schütz
1567 Monteverde
v. 1450 Maitres chanteurs

Ce n'est pas à ce titre qu'il peut nous intéresser dans cette histoire de l'invention musicale, mais bien parce qu'il est le premier de la lignée des maîtres romantiques, des Schubert, des Schumann, des Chopin, des Liszt et des Wagner, parce que dédaigneux et ignorant des systèmes passés il a créé un style nouveau pour exprimer une manière nouvelle de voir le monde.

Sensualisme.

Bach, Mozart, Beethoven, l'avaient vu à travers leurs sentiments ; Weber le voit à travers *ses sensations* ; il est le créateur de cette musique inspirée par les sens — et agissant sur eux — qui triomphe en Wagner, de cette musique que nous appellerions sensuelle, si ce mot n'avait un sens péjoratif, et que nous appellerons « sensualiste », pour user d'un terme philosophique qui ne loue ni ne blâme. Quand nous disons que Weber traduit musicalement des sensations, entendons-nous ; il n'est pas une machine à réactions comme la statue de Condillac ; nous voulons seulement dire que les sensations sont le matériel essentiel de son imagination créatrice, qu'au lieu d'extérioriser ses sentiments, ce sont ses sensations qu'il transmue et magnifie en œuvre d'art.

De même que le peintre ramène, grâce au jeu des correspondances, ses sensations auditives, tactiles, olfactives, aux sensations visuelles dans le langage desquelles il s'exprime, Weber, le premier peut-être parmi les musiciens, transpose toutes ses sensations d'autres ordres en images auditives. Il voit, sent, touche, et musicalement suggère ce qu'il a vu, senti, touché.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Cette « ténébreuse et profonde unité » dont parle Beaudelaire, n'est autre que l'unité affective, où les sensations d'ordre divers se confondent en un retentissement unique. Si Weber transpose ses sensations d'autres ordres en celui des sensations auditives, ce n'est qu'après les avoir plongées dans le creuset unique de l'affectivité. Elles s'y fondent assez pour n'être plus hétérogènes, mais dans cette fusion chaque ordre de sensations est éprouvé encore en son originalité foncière, quoique obscurcie. Weber en témoigne lui-même : « Le spectacle d'une contrée est pour moi comme l'exécution d'un morceau de musique. Je ressens la totalité, sans m'arrêter aux particularités qui la produisent; en un mot, pour moi, la contrée, assez étrangement, se meut dans le temps. Elle m'est une jouissance successive. »

Ainsi, la musique de Weber, quoique sensualiste, s'enveloppe d'une atmosphère affective vague dont n'émerge aucun sentiment précis, mais qui, par son imprécision même, émeut mystérieusement, évoque des situations psychologiques qui ont quelque chose de primordial, d'indécis,

d'extrêmement riche en possibilités diverses, d'indéfini, d'irréel. C'est ce «naturisme» que le *flou* de la phonesthétique, dû au grand nombre des tritons, des 7es et 9es, des appogiatures, des retards, en un mot aux dissonances dissociatrices du faisceau sonore, rend admirablement, qui donne à l'art de Weber un charme si pénétrant, un ravissement trouble comme n'en dispense que la nature.

Et davantage peut-être. La nature, en passant par l'âme de l'artiste, s'est dépouillée, semble-t-il, de sa brutalité cruelle, de sa froideur éclatante, de sa puissance inexorable. Ses contours se sont estompés, ses aspects sont devenus plus vagues, mais plus chauds, plus proches du cœur; sa force ne se déploie que pour soutenir, et son immensité ne s'entrouvre que pour embrasser. Ainsi transformée, humanisée, la nature n'a plus de quoi effrayer ; nous la reconnaissons bienfaisante, et tout ce qui nous y rattache s'avive, resurgit des plus intimes profondeurs de l'être et s'ébat avec délices. Ce qui est humain, purement humain, est oublié ; seuls les destins que nous partageons avec l'animal et la plante demeurent dans leur quiète certitude. Abandons et plénitudes, où se réveillent tous les rêves, ressouvenirs de paradis immémoriaux.

Ce naturisme si accueillant, qui ondoie en la musique weberienne avec une si généreuse liberté et une si rassurante douceur, enlève au crénelé de son allure ce qu'il pourrait avoir de pointu, d'anguleux, de déplaisant. La fantaisie sonore de Weber surprend à tout instant et divertit, mais ne déroute ni n'alarme. Les affres du «Val d'Enfer» même excitent davantage l'imagination, qu'elles ne terrifient véritablement.

L'émotion demeurant indistincte au milieu des sensations qui, elles, sont très nettes, vivantes, savoureuses, c'est une sorte de rêve où les visions sont plus hallucinantes que celles de la réalité et, en même temps, comme noyées les unes dans les autres.

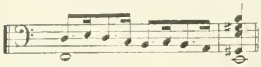
Dans toutes les Ouvertures de Weber, le premier thème, très animé, presque bachique, est suivi d'un second thème qui est une large et suave cantilène, dont les notes, longtemps soutenues, glissent les unes dans les autres, rentrent dans le même degré, par groupes successifs.

Scintillements et fringances dans le flou, comme de sarabandes dans la brume. Expansion et vivacité douces, atténuées, de ces accords de 7e *aux quatre notes sans redoublement*, en attitude disséminée ; de ces *pianissimos* soutenus avec les sons les plus voilés possibles (clarinettes *en écho*, cors avec *sourdine*) sur des accords de 7e secondaires ou disséminés, dont les nombreux tritons sonnent comme amollis par un nuage épais. La formule cadencielle I II V I avec son II *mineur* favorise ces détentes, pathétiques toujours, et qui vont parfois jusqu'aux mystiques extases. L'accord de 9e *sol si ré fa la* suivi de D7 *sol si ré fa sol* s'adoucit dans l'apaisement pathétique du *la* descendant au *sol*. La courbe dynamique de la phrase semble, elle aussi, souvent éviter les brusqueries : lentement elle s'enfle, vers le

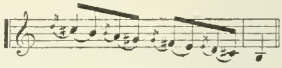
milieu sourdement s'étale, puis, lentement, comme à regret, se referme.

Le retard pathétique traînant sur le 1er temps de la dernière mesure, long prolongement de l'appogiature «planée» de Mozart, soutient et réchauffe la fin de mainte phrase, gracieux nonchaloir que Wagner imitera sans cesse. (Cf. Ex. 585, page 382, mesures 1 et 3).

La rythmique de Weber sillonne cette douce atmosphère de mouvements fantasques, saccadés, de fière allure. L'on dirait de preux vikings croisant le fer sur quelque grève norwégienne. Fermes appuis sur les temps forts (*Ex. 573*), quelquefois remplacés par cet autre analogue (*Ex. 574*).

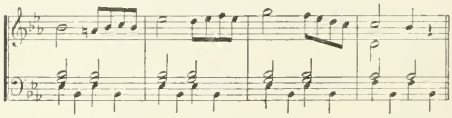


Ex. 573.



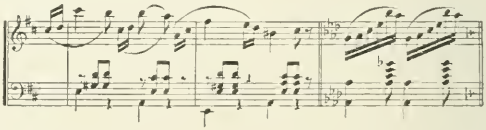
Ex 574.

La basse, très indépendante, presque jamais en pédale prolongée, se meut le plus souvent en allure de marche, recherchant avec ardeur les allusions à la danse, à la polka, à la valse, et renforçant ainsi la précipitation de la mélodie (*Ex. 575*).



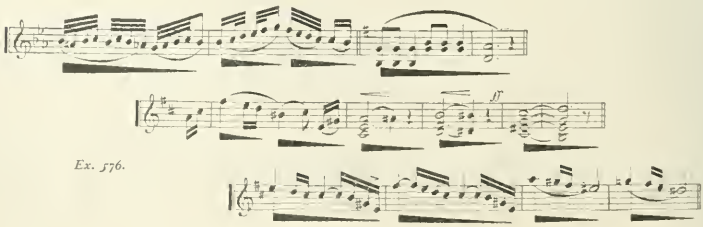
Marche.

Ex. 575.



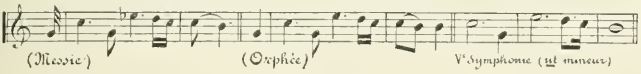
Polka. Valse.

Claudication. Weber boitait. Il est fort possible que la coupe claudicante du rythme de Weber, inconnue aux autres compositeurs, et si persistante chez lui, soit une réminiscence kinesthésique de son infirmité. Quoi qu'il en soit, ce rythme, qui bondit



Ex. 576.

avec force sur le premier temps et retombe tout de suite épuisé, comme ne pouvant plus supporter le poids du corps à la fin de la phrase, de la mesure, voire même de la demi-mesure, rend le tour mélodique déjà si crénelé de Weber, encore plus bizarre et fantastique (*Ex. 576*, page 380). Ce repos sur la terminaison de la phrase rythmique, après l'impétuosité du geste précédent, donne à la formule mélodique employée une allure impulsive tout à fait étrange et originale. Pour s'en mieux



Ex. 577.

convaincre, que l'on compare ces fragments (*Ex. 577*) de Hændel, de Gluck, de Beethoven, identiques quant à la formule, au passage suivant de Weber (*Ex. 578*).

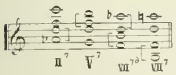
Ex. 578.

Lorsque Weber fait trève de douceur, son harmonie devient âcre, extrêmement excitante.

Les tritons.

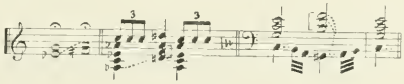
Weber usant surtout des accords de 7e des Ve, VIIe et IIe degrés, de ce dernier avec la quinte diminuée, les tritons contenus dans ces accords réapparaissent sans cesse.

Dans l'accord du VIIe degré avec 7e diminuée, il y en a même deux, enchâssés. Le battement entre la quarte augmentée et le son 3 de sa fondamentale a ainsi cinq occasions de revenir ; le quatuor weberien est une perpétuelle vibration de tritons, comme celui de Wagner (*Ex. 579*) ; vibration souvent renforcée encore par la disposition liminaire de la dissonance ou par l'isolement des tritons dans l'harmonie, grâce à l'espacement des notes de l'accord.



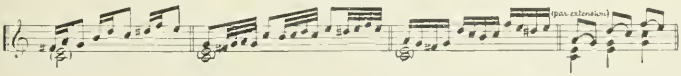
Ex 579.

Vibration dynamogène qui, soutenue par l'étrangeté d'une très pittoresque orchestration, engendre la terreur hallucinante, comme dans la scène de la « Gorge aux Loups » du *Freischütz* (*Ex. 580*).

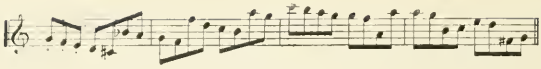


Ex. 580.

Outre le triton, des dissonances nombreuses d'autre sorte rendent la musique de Weber extrêmement excitante et dynamogène, quand cet effet n'est pas adouci par l'exiguité des mouvements : notes d'échange dont l'inférieure est chromatique et la supérieure diatonique, provoquant à tout propos l'appogiature dissonante (*Ex. 581*), d'allure plus



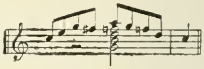
Ex. 581.



Ex. 582.

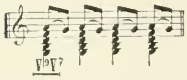
aérienne encore que chez Mozart (*Ex. 582*).

Souvent, la légèreté de l'appogiature se combine avec le fascinant mystère de l'« accord pentaphone ».



Ex. 583.

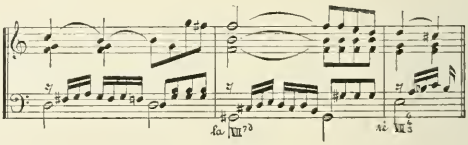
Ainsi, la formule (*Ex. 583*) est la synthèse rapide du groupe [*do mi sol la*], de l'accord de D⁷ [*sol fa ré*], de l'appogiature chromatique *fa♯ sol* et de l'appogiature diatonique *la sol* enlacées l'une dans l'autre ; le tout avivé par la conception beethovenienne de la S mélodique (*la fa ré*) dans le sens V⁹. En cette synthèse, la note de luxe *la* joue deux rôles à la fois ; mélodiquement, celui d'élément « pentaphone » ; harmoniquement, celui d'appogiature du *sol* dans l'accord de D. Cette appogiature (*Ex. 584*) « poétise » à tout instant la musique de Weber par la douceur naturelle de sa vibration (sons 1. 3. 5. 7. 9) autant que par la fugitive *dérivation* de la pensée que produit l'imprévu de son attaque ; détente succédant à la tension dont le charme est accru par la complète euphonie de l'ambiance.



Ex. 584

L'accord de 7ᵉ diminuée (VII), employé par Bach, Gluck et leurs disciples dans les moments tragiques, est fréquent chez Weber ; cet accord, très saisissant, parce qu'angoissant pour le sens acoustique (superposition de deux tritons), très dynamogène, pathétiquement théâtral (*Ex. 585*), deviendra de plus en plus le grand moyen dramatique de l'opéra du XIXᵉ siècle.

1ʳᵉ Sonate.

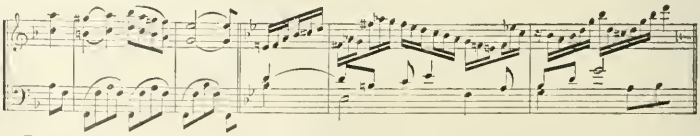


Ex. 585.

Accords disséminés.

Influencé sans doute par les progrès de la technique du clavecin, s'inspirant peut-être de l'éminent pianiste Clementi[1] (*Ex. 586*) et de son élève John Field,

Gradus ad Parnassum.

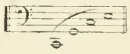


Ecart des basses. Mobilité contrapuntique.

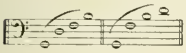
Ex. 586.

[1] Clementi, malgré le rôle modeste qu'on lui fait jouer dans l'histoire de la musique, est un novateur,

ce prédécesseur de Chopin, Weber préconise les voix disséminées. Comme Rameau, il place dans l'accord parfait la tierce au dessus de la quinte. Ainsi disposé selon l'ordre harmonique (*Ex. 587*) l'accord parfait apparaît dans toute sa transparence, son euphonie « naturiste ».



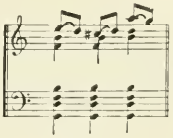
Ex. 587.



Ex. 588.

Le même effet est encore plus appréciable appliqué à l'accord de D^7, où les quatre notes sont différentes (*Ex. 588*).

Voilà qui est d'une translucidité tout à fait moderne, et qui, combiné avec de multiples appogiatures (*Ex. 589*), contraste fortement avec l'opacité du sonoris classique de Beethoven.



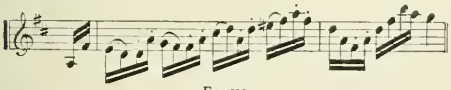
Ex. 589.

Translucidité d'autant plus impressionnante que Weber persiste souvent dans le même degré durant plusieurs mesures, ce qui permet à l'auditeur de se plonger dans l'ambiance sonore, de se laisser lentement pénétrer par elle. Procédé dont Wagner saura, en le modifiant légèrement, tirer un merveilleux parti.

Le pittoresque.

Mobile, fantasque, irrégulière, imprévue, vibrante de poésie, mais baignée de flou et de mystère, la musique de Weber rompt avec la géniale et gracieuse précision de Mozart et la gravité profonde de Beethoven. Elle inaugure une manière plus mouvementée, plus extérieure, plus pittoresque, plus dramatique [1], procédant peut-être des opéras français, de Méhul, de Boëldieu — que Weber, en sa qualité de chef d'orchestre, eut souvent l'occasion de diriger — manière impétueuse qui fouette le mouvement de la monodie, la fait courir à perdre haleine, emporte dans sa fougue dionysiaque (*Ex. 590*) la sérénité du choral qui la soutient ; manière qui, chez Weber, ne donne pas encore tout ce qu'elle peut donner, mais qui,

Oberon (Allegro con fuoco).



Ex. 590.

pouvant revendiquer une bonne part dans l'évolution harmonique et rythmique de la musique occidentale. Sa hardiesse phonesthétique est exceptionnelle pour son époque, et laisse loin derrière elle celle de ses contemporains Haydn et Mozart. Sa rythmique est fort originale, fondée avec persistance sur des groupes ternaires.

Son *Gradus ad Parnassum* est une mine inépuisable de trouvailles rythmiques. Voilées par une métrique souvent banale, elles sont difficiles à reconnaître à première vue, mais une fois décelées, ces pages que l'on croyait insipides apparaissent comme des poèmes symphoniques pleins de détails psychologiques bizarres et intéressants.

[1] L'allure romantique de Weber a exercé une influence particulière sur la musique de piano. La deuxième Sonate (en *La ♭*), par sa technique chatoyante, — chargée de redoublements à l'octave, constellée de dissonances contrapuntiques, dramatisée par les trémolos, — par le souple abandon de la rythmique, la sympathique « fluence » de la forme générale, semble bien ouvrir l'ère du style pianistique moderne.

magnifiée par le génie d'un Berlioz ou d'un Wagner, atteindra des tensions d'âme gigantesques.

On pourrait dire de l'allure webérienne en général ce que Weber dit lui-même de la mesure : « La mesure doit être au morceau de musique ce que le battement du pouls est à la vie humaine. »

Chez les grands classiques, l'œuvre d'art se détachait de l'âme de l'artiste pour se développer et fleurir selon ses propres lois.

Weber, le premier peut-être, s'efforce de faire épouser au mouvement sonore le mouvement même de l'âme. S'il en diminue l'art, il rapproche ainsi la musique de la vie, la rend plus palpitante, plus poignante aussi, plus riche d'imprévu et diverse.

Weber a tous les charmes ingénus du romantisme naissant. Ses extases sont profondes mais sincères, exemptes de grandiloquence. Sa poésie est simple, émouvante, franchement populaire. Tant de naturel doit plaire à notre époque fatiguée aussi bien de grandiose outrance que de minutie élégante.

Orchestre de Weber.

Orchestre de la symphonie beethovenienne, dont les divers instruments acquièrent une expressivité plus spécifique par l'emploi de nuances caractéristiques.

Le « sonoris romantique » ou « naturiste » des partitions de Weber se présente sous deux formes entièrement différentes, dont *Oberon* et le *Freischütz* sont les modèles-types.

1° Orchestre aérien, poétiquement rêveur : hautbois, flûtes et cors expressifs ou en *pianissimo*, cordes espacées en limpides consonances.

2° Puissants trémolos des cordes, mugissement des cuivres, sifflements aigus des flûtes, résonances stridentes ou fêlées des cors *fortissimo*.

La clarinette est traitée spécialement, soit en cantilènes tendres ou exaspérées, soit en lentes gammes chromatiques faisant valoir la richesse de ses timbres (sons harmoniques impairs spéciaux).

L'instrumentation passe au premier plan de la musique dramatique.

II. ESPACEMENT DES NOTES DE L'ACCORD

SUR LES INSTRUMENTS A CLAVIER

Le sonoris « romantique » qui nous charme si particulièrement chez un Chopin, un Schumann, un Liszt, semble s'être, dès maintenant, affirmé définitivement.

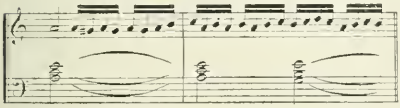
Ce sonoris, dont le caractère est plus brillant, plus riche en excitations auditives que le classique, s'en distingue principalement par une harmonie plus disséminée. Nous avons remarqué plus haut que Rameau, Hændel et Bach cherchaient déjà à espacer les diverses voix du Choral *(Ex. 591)* au lieu de les rapprocher en accords compacts *(Ex. 592)*.

Ex. 591.

Ex. 592.

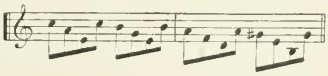
De cette différence naissent deux impressions bien distinctes, et dont l'opposition fait ressortir l'attitude plus abstraite ou « prosaïque » de l'accord serré, et plus artistique ou « poétique » de l'accord disséminé, ce dernier offrant plus de suggestions sonores puisque chaque note, mieux isolée, s'auréole plus facilement de ses harmoniques, augmentant par là les perceptions secondaires du timbre — d'où, comme un léger brouillard sonore, *imprécision* harmonique permettant des associations plus inattendues, plus dégagées, partant plus agréables.

Tant que la technique du clavecin fut peu développée, les clavecinistes et organistes usèrent exclusivement, dans les accompagnements d'une mélodie donnée, de l'accord serré, plus commode à exécuter puisqu'il n'étend pas la main.

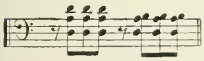


Ex. 593.

Après les petits accords plaqués d'un Claude Merulo *(Ex. 593)* étaient apparus les figurations arpégées d'un Scarlatti *(Ex. 594)*, puis l'accord étendu jusqu'à l'octave pleine *(Ex. 595)*.

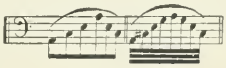


Ex. 594.



Ex. 595.

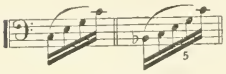
Au temps de J. S. Bach, ces accords pleins se décomposaient en arpèges de quatre ou cinq notes *(Ex. 596)*.



Ex. 596

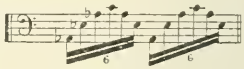
Dans leur musique de clavecin, Ph.-E. Bach, Haydn et Mozart n'allèrent guère au-delà, s'en tenant de préférence aux formules décomposées *(Ex. 597)*.

Ex. 597.



Ex. 598.

Beethoven, très épisodiquement, dépasse l'octave *(Ex. 598)* pour atteindre à la dixième *(Ex. 599)*.

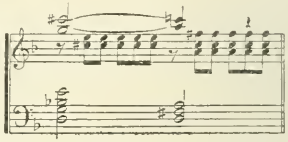


Ex. 599.

Les maîtres de la Symphonie ayant à leur disposition une variété orchestrale suffisante pour nuancer le sonoris, ne recherchèrent pas d'effets nouveaux sur le clavecin. Il n'en fut pas de même pour les virtuoses, chez qui la souplesse croissante de la main, et le désir de triompher de la difficulté technique afin d'en recueillir de l'admiration, devait forcément développer la recherche d'harmonies plus disséminées.

Les sémillants *staccati* d'octaves imaginés par Scarlatti rendirent jaloux ses émules du clavecin ; pour le dépasser, ses successeurs s'appliquèrent à étendre de plus en plus les sauts de la main gauche accompagnatrice; au temps de Philippe-E. Bach et de Haydn, les accords de clavecin apparaissent toujours plus étendus et plus riches en notes. L'arpège sert à l'accord agrandi et brisé *(Ex. 600)* jusqu'à ce que la main assouplie des grands virtuoses passe à son exécution *plaquée* (Clementi, *Ex. 601)*.

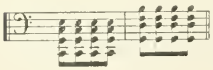
Ex. 600.



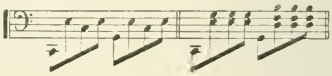
Ex. 601.

* * *

Dès lors, le saut de la main gauche a trouvé ses points d'appui, et à côté des accords pleins dans lesquels se distingue l'extension de Weber (application de la tierce de Rameau, au-dessus de la quinte) *(Ex. 602)* la basse sautillante prend des formes variées *(Ex. 603)*.

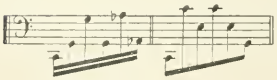


Ex. 602.



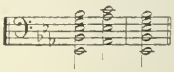
Ex. 603.

Cette technique, mise à la mode par les disciples de Clementi, nous la retrouvons dans les *Nocturnes* de Cramer ou de Field ; elle s'étendra chez Chopin jusqu'à la double octave *(Ex 604)*.

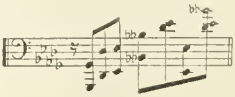


Ex. 604.

Désormais, la grandeur de l'accord de la main gauche, devenue chose familière, permettra toutes les hardiesses. Schumann fera plaquer la douzième *(Ex. 605)*, Liszt doublera à l'octave des traits déjà compliqués à l'état d'unisson *(Ex 606)* ; Balakirev et Rubinstein feront de leur senestre tout

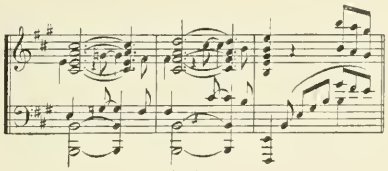


Ex. 605.

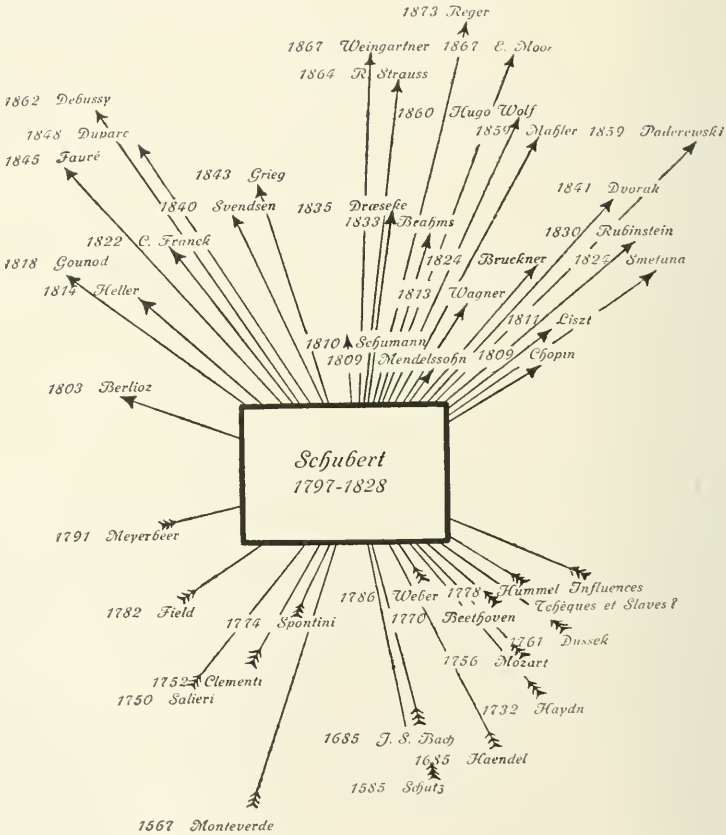


Ex. 606.

un orchestre, tandis que C. Franck, s'inspirant au piano des massives sonorités de l'orgue, enrichira de pédales renforcées, des contrepoints eux-mêmes redoublés à l'octave *(Ex. 607)*.



Ex. 607.


1873 Reger
1867 Weingartner
1867 C. Moor
1864 R. Strauss
1862 Debussy
1860 Hugo Wolf
1848 Duparc
1859 Mahler
1839 Paderewski
1845 Fauré
1843 Grieg
1841 Dvorak
1840 Svendsen
1835 Dræseke
1833 Brahms
1830 Rubinstein
1822 C. Franck
1818 Gounod
1824 Bruckner
1824 Smetana
1814 Heller
1813 Wagner
1811 Liszt
1810 Schumann
1809 Mendelssohn
1809 Chopin
1803 Berlioz
Schubert
1797-1828
1791 Meyerbeer
1786 Weber
1778 Hummel
Influences
Tchèques et Slaves?
1782 Field
1774 Spontini
1770 Beethoven
1761 Dussek
1756 Mozart
1752 Clementi
1750 Salieri
1732 Haydn
1685 J. S. Bach
1685 Haendel
1585 Schutz
1567 Monteverde

III. SCHUBERT

« Je pensais et je disais : Que c'est beau ! et je restais là à jouir. »
(Lettre de Schubert.)

Schubert aurait voulu étreindre le monde en un élan de tendresse passionnée, parce que la nature lui semblait belle, la vie douce et l'homme bon. Il était de ces humains au cœur d'or qui voient le bien partout, parce qu'ils l'y mettent, parce qu'ils n'ont d'yeux que pour ce qui est bon et beau, parce que pour eux la suprême sagesse, c'est d'aimer.

Schubert est doux comme Marc-Aurèle, de cette douceur qui semble envelopper d'un chaud tissu les impressions des êtres et des choses avant de les laisser pénétrer dans l'âme, mais d'une douceur plus juvénile, plus ardente, moins philosophique. Pareil aux fluides créatures de Mæterlinck, Schubert caresse tout ce qu'il touche ; nullement doucereux, parce que doux d'une forte douceur ; jaillissement d'une âme pleine d'amour, et non larmoiement d'un faible cœur.

Beethoven est un passionné stoïque ; Schubert un passionné tendre. Le titan damné se retient sans cesse par crainte de briser une fois de plus l'élan de son cœur contre le roc de la destinée : le jeune dieu s'abandonne sans angoisse, parce que s'il connaît la profonde souffrance, son âme même distille des baumes pour toutes les blessures.

Semblable à Mozart en délicatesse, en abondance, en facilité, il s'en distingue par un senti plus profond, plus réel, moins imaginatif, moins « artiste ».

Cénesthésie exceptionnelle.

Non pas qu'il ait moins d'invention que Mozart, c'est le contraire qui serait vrai ; mais parce que ses imaginations sont plus près de la réalité, renouvelées de sentiments plus vécus. Il fallait d'ailleurs que Schubert fût cénesthésiquement doué à un degré inouï pour avoir pu

s'identifier si complètement avec l'émotion des poèmes qu'il mettait en musique ; car, en ce domaine, nul ne l'a jamais surpassé : il fallait qu'il eût une singulière souplesse émotive pour avoir ressenti et transposé dans l'ordre des sensations sonores, avec une telle justesse de nuance affective, ce que le poète avait exprimé par des concepts et des rythmes verbaux.

Les nuances affectives : tout Schubert est là. Sa musique est une fontaine lumineuse où jouent toutes les teintes, depuis les plus éclatantes jusqu'aux plus estompées de l'arc-en-ciel du cœur.

Peu de pensée musicale qui se poursuit comme chez Mozart, qui se développe et s'amplifie à mesure qu'elle se déroule, comme chez Beethoven : mais des attitudes sonores successives, dont chacune est l'expression la plus libre, la plus spontanée, la plus profonde d'une impression fortement sentie ou puissamment imaginée. La trame de Schubert presque toujours s'écoule inapprêtée, indisciplinée et sans but préconçu, comme l'âme lorsqu'elle n'écoute que son rêve intérieur. Les situations se succèdent non pas irréelles, mais semblables à une réalité, où l'instant suivant n'est pas contenu dans l'instant précédent, comme une réalité qui, imprévisible, a tout le charme capricieux de l'idéal sans en avoir le vide, la mélancolique inconsistance.

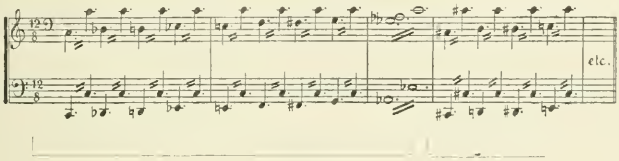
La musique de Schubert est pareille à un enchaînement d'actions entrevues en un songe. Il se passe des choses possibles, et qui ressemblent à celles de la réalité vécue, mais elles se suivent dans un ordre qui n'a de logique que pour l'âme, elles ne sont point fondées en raison [1]; et ces choses, aussi tragiques soient-elles, on ne les ressent qu'à travers une sorte d'engourdissement.

Si la musique de Schubert est naturellement si émouvante, c'est qu'elle interpose entre l'émotion ressentie par l'artiste, et l'émotion à ressentir par celui qui écoute, le moins d'arrangement, de construction intelligente possible. Les sonorités, par leurs altérations infiniment nuancées, s'attachent à rendre avec vivacité les variations de l'âme sans qu'intervienne, de la part de l'esprit, une discipline qui en fausserait la vérité vivante. Dans le choix, dans l'invention de ces harmonies extrêmement adéquates aux émotions éprouvées, Schubert est inégalable. Avec lui, le lyrisme harmonique qui caractérisera la musique du XIXe siècle, s'affirme déjà tout entier.

Le geste mélodique, assez rectiligne et ponctué d'accents pathétiques

[1] Cela si l'on fait abstraction de la « logique » formelle et traditionnelle, celle du cadre-Menuet, Sonate ou Rondo qui, dans bien des œuvres de Schubert, est plus scrupuleusement observée encore que chez Beethoven — ordre extérieur qui n'a que fort peu de chose à voir avec l'ordonnance spontanée de la pensée musicale telle qu'elle apparaît chez les grands classiques. Du reste, à prendre les choses rigoureusement, on découvrira chez Schubert — surtout dans les sonates — mainte gradation qui tend vers un but assez bien défini, mais comme il nous importe surtout de dégager les *caractères essentiels et originaux* de chaque compositeur, nous négligeons à dessein ces instants où Schubert est, à notre avis, moins lui-même.

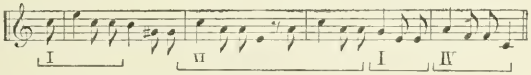
fort réguliers, en se répétant sans cesse au cours d'un morceau, en indique l'état d'âme général : ce sont les altérations harmoniques successives que ce geste traverse qui en suggèrent les diverses nuances. Le développement ne se poursuit pas, comme chez Beethoven, par le morcellement du thème, mais par sa reprise en les diverses tonalités — le plus souvent dans l'ordre chromatique ascendant du grave à l'aigu (*Ex. 608*).



Ex. 608.

Allure mélodique.

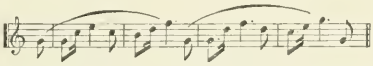
La technique mélodique de Schubert est celle de la symphonie allemande, mais avec un plus libre mouvement des degrés. L'accord parfait brisé se dégage de sa fonction trop spéciale de degré qui domine le groupe rythmique par sa qualité tonale, pour ondoyer au gré des substitutions (*Ex. 609*). L'accord de 7e brisé et la



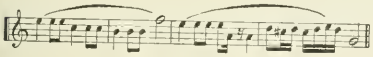
Ex. 609.

formule pentaphone sont abondants, de même que le tétracorde : toutes ces formules se distinguent par la quasi-absence de notes d'échange ou appogiatures, d'où simplicité naïve,

Beethoven.



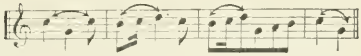
Schubert.



Ex. 610.

rappelant la mélodie populaire haydnienne ou beethovenienne (*Ex. 610*), quoique en différant par d'autres caractères.

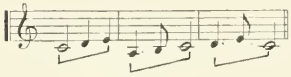
La candeur sereine de la mélodie de Schubert, comme de celle de Beethoven, est un effet de la limpide expression du degré suggéré, si bien circonscrit par les notes d'appui des groupes mélodiques, toujours placées sur un temps fort (*Ex. 611*). Joint à une esthétique très raffinée de l'équibre cadenciel, ce principe fait de la mélodie de Schubert la plus



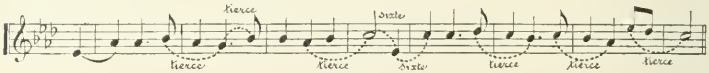
Ex. 611.

coulante des mélodies, la plus apte à être exécutée sans prétention, la plus fami-

lière. De fréquents rythmes pointés (c'est un Trio de Schubert qui suggère à Wagner le rythme de la Forge des Niebelungen) en donnant une physionomie plus marquée à chaque groupe de trois notes, aident encore à mettre chaque groupe plus en liberté, à l'isoler du reste, ce qui facilite d'autant l'effort de l'attention (*Ex. 612*). Les particules mélodiques le plus souvent s'inscrivent dans une tierce, et cette suggestion toujours harmonieuse et sympathique du gymel est d'une charmante suavité (*Ex. 613*).

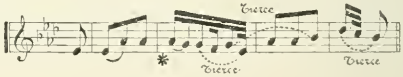


Ex. 612.



Ex. 613.

En comparant le thème de cet *Impromptu* avec celui-ci, analogue, de Beethoven (*Ex. 614*), on appréciera mieux dans quel sens agit le gymel mélodique (masqué chez Beethoven par des notes accessoires).

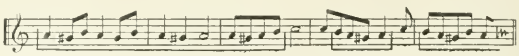


Ex. 614.

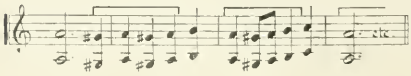
On pourrait presque dire que la mélodie de Schubert c'est la mélodie de Beethoven sinon simplifiée, du moins émondée, de manière à mettre mieux en vue la parenté harmonique de ses notes importantes. Par là elle se rapproche assez de celle de Haydn, quoique étant d'un geste moins raide, plus affectueux.

La quarte et la quinte mélodiques liminaires de Haydn sont souvent tout à fait absentes sur un long espace ; la sympathique tierce triomphe. Cette tierce liminaire est peut-être inspirée d'une habitude mélodique familière à la musique populaire tchèque, polonaise et hongroise, l'oscillation, répétée ou non, entre la tonique et ses deux notes d'échange (*Ex. 615*). A tout instant, ce tour anime la mélodie schubertienne, et lui donne tantôt une allure martiale et sauvage [1] (*Ex. 616*), tantôt l'air gracieux d'un trille ornemental (*Ex. 617*). Ce dernier exemple

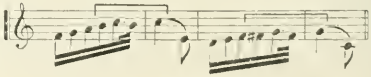
Marche de Rakoczy (nationale hongroise). — (Cf. *Marche funèbre* de Chopin.)



Ex. 615.



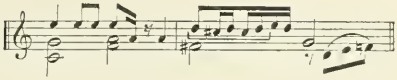
Ex. 616.



Ex. 617.

[1] Lors d'un séjour qu'il fit en Hongrie, Schubert s'intéressa vivement aux airs populaires du pays.

nous montre que le *fa* ♯ de la D² est considéré comme sensible de la quinte *sol*; Schubert, si expert en modifications tonales affectives, l'emploie souvent dans ce sens jusqu'au *do*♯ de la D² (*Ex. 618*).



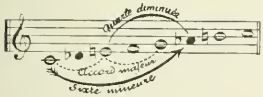
Ex. 618.

L'oscillation mélodique est présente dans la plupart des thèmes de Schubert ; on la retrouvera, à des degrés divers, dans les exemples 611, 613, 616, 617, 618, 619.

L'insistance rythmique de la musique de danse hongroise sur certaines notes assez fortement accentuées pour synthétiser et absorber l'oscillation contrapuntique, se retrouve également chez Schubert (*Ex. 619*).

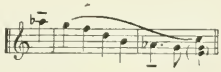
Ex. 619.

Ajoutons que l'emploi de la sixte mineure du ton (en *Do* majeur : *la*♭), si bien en vue dans la gamme hongroise (*Ex. 620*), donne à Schubert un élément émotif qui rappelle le *la*♭ de Beethoven, mais sans se confondre tout à fait avec lui. Chez Beethoven il n'est que la 9ᵉ mineure de D (*Ex. 621*). Chez Schubert il est note de luxe de l'accord majeur *do mi sol*, d'où antagonisme (*mi*♯ *la*♭ = quarte diminuée) d'une vibration singulièrement déprimante (*Ex. 622*).



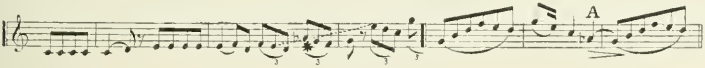
Ex. 620.

Beethoven, Iʳᵉ Sonate, en *Fa* min.



Ex. 621.

Schubert, 2ᵉ Sonate en *Ré*. *Symphonie inachevée.*



Ex. 622.

Comme Beethoven, Schubert semble obsédé par certaines formules qu'il répète avec une inlassable patience. Mais l'obsession de Schubert diffère de celle de Beethoven par un point capital : Quand Beethoven s'emporte en véhémentes redites, c'est pour insister sur une affirmation, en accentuer la portée émotive, en multiplier les effets ; chez Schubert, la redite est plus molle, moins insistante ; et ce manque d'impétuosité dans la récidive en affaiblit aussitôt la signification. Alors que Beethoven empoigne par l'ardeur de sa conviction, Schubert, s'il charme par l'extraordinaire naturel de son geste, semble ne pas avoir toujours le courage de son opinion, et son allure un peu flasque est susceptible de lui aliéner quelques sympathies. Au lieu de courbes dynamogéniques qui fièrement se tendent vers un

Allure dynamique.

but défini, ce sont des oppositions de niveau affectif, nombreuses mais d'un type « diffluent », aux contours adoucis, aux culminances imprécises. (Cf. le graphique N° 13 des courbes dynamogéniques, page 369.)

La rythmique de Schubert se ressent de ce manque d'accent dans le caractère. Schubert laisse ses phrases se mouler sur la métrique impersonnelle de la valse viennoise ou de la marche militaire. De là une régularité manquant beaucoup d'imprévu, un balancement agréablement berceur mais pauvre en accents dynamogènes.

Motricité. La motricité de Schubert est souvent surabondante, trahissant une nature riche et généreuse. Mais, par absence de concentration, cette richesse tourne souvent à la prolixité. Schubert est à court, rythmiquement parlant, à chaque deuxième mesure ; cette continuelle alternance entre une mesure mouvementée et une autre « stationnaire » devient rapidement trop facile à prévoir pour soutenir l'intérêt. Le schéma rythmique de Schubert paraît être le suivant | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 |. C'est, si l'on veut, le rythme de Weber (moins la claudication), le temps initial fortement appuyé, et son pendant métrique réduit à l'accent pathétique, si bien qu'il ne reste au premier plan qu'une impression globale d'alternance entre deux mesures, l'une forte et l'autre faible ; d'où balancement lourd parce que lent, et flasque parce que non vivifié par une rythmique persistante. (Ce principe se raccourcit parfois, réduit aux deux moitiés d'une même mesure. Cf. la Sonate n° 5, op. 113.)

Atmosphère harmonique. Mais, chose étrange, cette infériorité rythmique est, par ailleurs, un avantage esthétique très appréciable. Ce que Schubert perd en suggestions motrices, il le regagne en suggestions affectives. En effet, moins le rythme force l'attention, et plus l'attitude de l'accord, plus l'atmosphère de l'harmonie peut atteindre l'auditeur et l'impressionner profondément. Aussi Schubert est-il le génial initiateur de « l'harmonie pour l'harmonie », de cette fluidité de l'allure, de ce doux et suave enchaînement des sonorités, qui sera l'une des grandes beautés de Wagner, de C. Franck et de leurs successeurs. Sous ce rapport, le contraste entre Schubert et Beethoven est significatif. Beethoven rythme tout, même la longue quinte initiale de la IXe Symphonie, pourtant si bien faite pour exprimer ce « vague à l'âme » où le rythme se tait devant l'indéfini de l'émotion pure ; Schubert, en certains passages du moins, laisse les harmonies mollement se fondre l'une dans l'autre, noyant les limites symétriques de la rythmique classique ; et sa phrase mélodique, en en subissant le contre-coup, prend une liberté d'allure, une élasticité, une ampleur lyrique surprenantes.

L'affectivité de Schubert recherchant les stations harmoniques prolongées, il n'est point rare qu'il maintienne, comme Weber — auquel il semble, du reste, devoir beaucoup, — un degré pendant toute une mesure, si bien que la succession des mesures fait souvent l'effet d'une galerie de tableaux affectifs, chaque mesure encadrant une seule harmonie, reflet d'une attitude psychique spéciale. Ce désir de plonger durablement l'auditeur dans une atmosphère sonore donnée, se trahit

parfois par un soutenu considérable du même accord, témoin l'accord de 7e diminuée du lied « *La Ville* », répété sans changement durant dix-sept mesures.

Schubert exprime donc son émotion moins par le rythme que par l'atmosphère harmonique. Nous verrons plus loin comment l'extrême plasticité de son affectivité le conduit à rechercher de multiples altérations harmoniques, presque insoupçonnées de ses devanciers, pour mieux exprimer certaines variations psychologiques.

Harmonie dissonante moderne.

La technique harmonique est plutôt dépouillée d'appogiatures, de retards, — et de pédales pour ainsi dire entièrement. Maniant superbement la palette de l'altération, Schubert dédaigne ce procédé de coloration trop facile. Il fait le pas décisif et entre résolument dans « l'harmonie dissonante moderne », montrant la voie à Liszt, Wagner, Franck, Bruckner, Grieg, Hugo Wolf, R. Strauss. Eclairé par les intuitions hardies de certains Austro-Tchèques, Dussek entre autres, Schubert ose rompre avec l'expression cadencielle franche de Haydn, de Mozart et de Beethoven (déjà altérée par Weber, Meyerbeer et Rossini) pour s'autoriser à prendre tel accord entendu dans un sens nouveau et compréhensible par l'altération. Lorsque Beethoven, en *Do* majeur, écrit cet accord (*Ex. 623*), il se sent obligé de le résoudre en *Ré♭*, parce qu'il y reconnait l'accord D7 de ce ton. Schubert, affectivement plus prompt, et partant plus souple d'esprit harmonique, se complaît à y voir une possibilité acoustique de *do ré ♯ fa ♯ la♭*, ce qui en change complètement le sens tonal, et en fait la 4e position altérée du IIe degré de *Do* (*ré fa la do*), et donne cette résolution (*Fx. 624*), cadencielle également, mais dans un sens infiniment plus surprenant et raffiné.

Ex. 623.

Ex. 624.

Véritable « calembour » harmonique que seuls les auditeurs d'esprit assez délié sauront savourer. C'est par cette formule que Schubert harmonise le *la♭* (A) de l'exemple 622 (*Symphonie inachevée*, page 393).

Comme Bach, Schubert extériorise les multiples formes de sa cénékinesthésie. Mais si Bach en exprime surtout le côté moteur, Schubert, nous l'avons dit, se complaît surtout dans les *attitudes* psychiques, dilatations ou resserrements prolongés de l'âme, reflets multiples d'attitudes internes. Chaque intervalle devient, chez lui, le symbole spontané d'une dilatation ou d'une constriction cénesthésique, selon que cet intervalle est augmenté ou diminué, que les notes composantes en sont — suivant les tonalités — altérées par des dièzes ou des bémols.

Comment Schubert en vint-il à assouplir l'harmonie classique par l'altération? C'est peut-être en première ligne par l'opposition de tons majeurs distants d'une tierce (technique qui s'observe aussi chez Beethoven). En outre, l'usage de la gamme majeure à sixte mineure (*do ré mi fa sol la♭ si*) peut avoir fortifié cette association, parce qu'elle contient à la fois les notes *do*, *mi* et *la♭*; trois notes qui, si l'on considère ce *la♭* comme l'enharmonique d'un *sol♯* (équivoque rendue inéluctable par

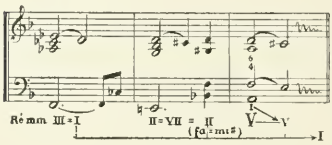
le tempérament des quintes), sont situées à la tierce majeure l'une de l'autre : *do — mi — sol♯ = la♭ — do*. Schubert avait donc, dans cette gamme de *Do* majeur, la tierce *la♭ do*, symbole du ton de *La♭* majeur, et la tierce *mi sol♯*, symbole du ton de *Mi* majeur. Ensemble qui fait apparaître l'accord de Tonique flanqué de deux relatifs *majeurs :*

$$\underbrace{la\flat - \mathbf{Do}}_{\text{VI}} - \overbrace{\mathbf{mi} - sol\sharp}^{\text{III}}$$

et qui se confondent assez facilement avec leurs synonymes tonaux *la do mi* (VI) et *mi sol si* (III) pour qu'on puisse considérer l'accord *la♭ do mi♭* comme un VIe degré « abaissé », et l'accord *mi sol♯ si* comme un IIIe degré « devenu majeur », *sans que l'un ou l'autre perdent leur sens de VIe ou IIIe degrés dans le ton de* Do.

Ces oppositions dissonantes et qui donnent à la parenté des degrés par Tierce un intérêt tout nouveau [1] séduisent Schubert d'autant mieux que les modifications chromatiques suggérées par ces altérations (intuition du *la* abaissé au *la♭*, du *sol* haussé au *sol♯*) ont une répercussion motrice-émotionnelle bien caractéristique. Expression de tension ou de détente kinécénesthésique, qui, pour la sensibilité particulièrement raffinée de Schubert, pouvaient facilement symboliser de très délicates nuances affectives. Ces diverses altérations révèlent à l'imagination des variations émotionnelles beaucoup plus menues que celles exprimées jusqu'alors par les détails de l'allure tonale ordinaire. Schubert se sentit poussé à rechercher des effets analogues sur d'autres degrés de la Tonalité, et c'est ainsi que, d'intuition en intuition, il dut passer de cette primitive technique de l'altération à une autre plus vaste dont s'anima toute l'harmonie romantique.

La Jeune Nonne.



Ex. 625.

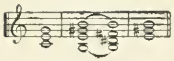
Schubert étant le premier qui ait su véritablement mettre en valeur l'expression sentimentale par l'altération-modulation (*Ex. 625*), c'est à propos de lui que nous nous permettons un petit paragraphe théorique sur l'altération et la modulation.

« Modulation » et « altération ».

La théorie courante considère que toute modulation est, par définition, «l'action de quitter une tonalité pour entrer dans une autre». Nous avons déjà montré plus haut que ce point de vue cause une confusion fréquente entre la véritable modulation et l'altération, dès que cette dernière est un peu étendue.

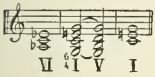
Il nous semble nécessaire de briser avec cette tradition trop absolue, en proposant une conception de la modulation brusque — telle que l'emploient les modernes — qui s'explique par un système d'associations d'idées spécial.

[1] Beethoven semble cependant avoir éprouvé déjà ce charme particulier lorsque, dans la *Symphonie pastorale*, à 12 mesures sur l'accord *si♭ ré fa* il oppose brusquement 28 mesures sur l'accord *ré fa♯ la ;* aussitôt après il juxtapose les accords *sol si ré* et *mi sol♯ si*. On trouve d'autres relations analogues dans les œuvres de Beethoven, surtout les dernières.



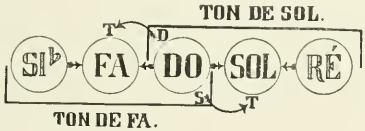
Ex. 626.

Soit la succession suivante *(Ex. 626)*. Pour les théoriciens, elle représente l'action de quitter le ton de *Do* majeur pour établir le ton de *Mi* majeur, c'est-à-dire une « modulation de *Do* en *Mi* ». Il nous semble plus vraisemblable de supposer que, si un compositeur en train de réfléchir « en *Do* » se sent si subitement poussé à sauter au ton éloigné de *Mi* (au lieu de logiquement passer par les tons intermédiaires *Sol Ré* et *La*), c'est parce que l'accord de *Do* est déjà pour lui partie intégrante du ton de *Mi* (VIe degré abaissé). Il se passe dans son esprit exactement ce qui aurait lieu si, dans la succession VI $\frac{6}{4}$ V I en *Do*, il avait altéré le VIe degré en l'abaissant *(Ex. 627)*. En un mot, il y a confusion volontaire entre l'aspect tonique de l'accord et son aspect altéré en un autre ton ; il n'y a donc pas réellement modulation, puisque tout le fragment est *senti dans la même Tonalité*. L'accord *do mi sol* s'associe simplement à un autre ensemble — le ton de *Mi* — et cesse de faire partie du ton de *Do*, exactement comme dans un langage nuancé le sens ordinaire d'un mot s'altère, mais ne se transforme pas complètement chaque fois que ce mot entre dans un autre ensemble d'idées.



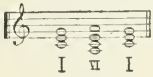
Ex. 627.

Ces vues sur la manière dont l'esprit tonal fonctionne dans la création et la compréhension des modulations modernes nous amène à proposer une classification théorique qui permette de distinguer entre la modulation pure et « l'altération-modulation ». *Nous dirons qu'il n'y a modulation, sans discussion possible*, que *lorsqu'un degré, accepté comme Tonique, devient par la suite* Dominante *ou* Sous-dominante *d'un ton nouveau*. Si, par exemple, l'accord *do mi sol* est, dans un morceau en *Do*, considéré comme Tonique, il y aura modulation en *Sol* au moment où cet accord de *Do* deviendra Sous-dominante de *Sol* ; de même, il y aura modulation en *Fa* si l'accord de *Do* semble devenir Dominante de *Fa*.



C'est celà la seule et *véritable* modulation logique, celle qui ne transporte l'esprit musical que dans le ton situé une quinte au dessus ou au dessous du ton initial. *Toute modulation qui ne rentre pas dans ce cadre est à classer dans l'altération-modulation* décrite tout à l'heure.

A première vue, ce dernier point peut sembler peu soutenable. Si, par exemple, après avoir joué un morceau en *Do*, on module, afin de préparer le ton d'un autre morceau qui serait en *La♭*, on pourra se demander où est l'altération, et sur quelle base elle s'appuie. Réflexion faite, on voit qu'il ne s'agit que d'un cas particulier de l'altération prolongée. Voici comment on peut s'en rendre compte.



Ex. 628.

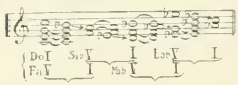
Supposons un morceau en *Do* dans lequel nous trouvons la succession schématique I — VI — I *(Ex. 628)*.

Admettons par hypothèse que ce VIe degré *la do mi* soit altéré en la forme abaissée *la♭ do mi♭*, et que, de plus, sa prolongation temporelle soit très considérable.

Les musiciens seront d'autant plus portés à croire à une émigration en *La♭*, que cet accord (ou ceux qui en pourraient dépendre) sera prolongé davantage. Ce n'est que lorsque l'accord de *Do* reparaît que l'idée d'altération en *Do* deviendra nette. Supposons que le retour de ce dernier accord soit reculé indéfiniment ; nous aurons l'extension de cette alté-

ration à travers le temps, sans que, théoriquement, elle ait pu se dépouiller de sa fonction tonale : ainsi, le morceau en *La♭* apparaîtra bien comme une allusion à un VIe degré du ton de *Do* précédent, indéfiniment prolongé. Ce n'est que par un calcul des probabilités que le ton de *La♭* finira par s'imposer à nous comme sa propre Tonique, lorsque nous verrons tous les autres se concerter entre eux pour nous démontrer en lui le centre du système tonal nouveau. C'est alors seulement qu'on envisagera cette altération comme une modulation. Il suffirait, du reste, qu'après ce morceau en *La♭* en revienne un troisième en *Do* pour permettre de concevoir tout l'ensemble comme le schéma d'un gigantesque groupe I — VI — I en *Do*.

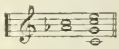
Afin de bien faire toucher du doigt la différence qu'il y a entre la « modulation vraie » et la « modulation-altération » ou « fictive », telle que la conçoit Schubert, examinons l'exemple suivant *(Ex 629)*.



Ex. 629.

C'est un enchaînement de « modulations vraies » où chaque accord de Tonique est à son tour accepté comme Dominante du ton suivant.

Supposons maintenant que le désir du compositeur soit de nous prouver que ces modulations ne sont que l'altération des degrés I IV VII III VI : il n'aura qu'à revenir *brusquement* en *Do*, en considérant l'accord de *La♭* terminal comme un vulgaire VIe degré *(Ex. 630)*. Ce simple rapprochement nous éclairera subitement sur l'unité tonale de la phrase entière, et affirmera comme une série d'altérations ce qu'on était tout d'abord tenté de prendre pour une série de modulations.



Ex. 630.

C'est faute de comprendre le mécanisme de cette confusion entre l'altération et la modulation, confusion continuellement recherchée par les maîtres modernes (surtout par Liszt, Wagner, Franck), que tant de compositeurs contemporains, séduits par le charme de ces tonalités imprévues, encombrent leur musique de modulations qui n'engendrent qu'incohérence et démence tonale. Faute de savoir montrer que les tonalités les plus lointaines d'un même morceau sont encore cadenciellement rattachées à la Tonique centrale comme par un lien élastique qui, sans se rompre, peut se tendre, ils se contentent de sauter d'une tonalité à l'autre, en prenant chaque fois la dernière comme un point d'appui suffisant pour bondir dans la suivante, semblables dans leur ambition à Cyrano qui, pour monter à la lune, voulait y parvenir par des explosions successives de pétards enchaînés dont chacun devait faire partir le suivant.

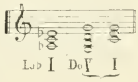
Comme nous l'avons remarqué ci-dessus, on peut croire à un changement de ton réel seulement lorsque la preuve est faite qu'un degré quelconque de ce ton est devenu la Tonique d'un ton nouveau. C'est pourquoi l'usage s'est établi de fortifier cette affirmation en entourant la Tonique nouvelle de ses Sous-dominante et Dominante, ou tout au moins de la faire précéder de cette dernière [1].

Ainsi, toute la technique de la modulation, dépouillée de ses accessoires pittoresques (emploi de degrés substituts) se réduit à la formule suivante :

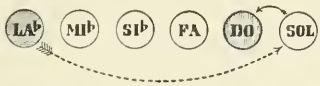
[1] L'accord D avec 7e est le meilleur de tous, puisqu'il contient *à la fois* la D et la S, antagonisme qui renforce d'autant le désir d'entendre ensuite l'apaisante Tonique.

Cette formule, qui est le type de la « modulation vraie », devient, par extension, celle de la « modulation-altération ».

Si, par exemple, on veut moduler de *La♭* en *Do*, de façon à affirmer complètement ce dernier ton, non seulement on fera suivre l'accord de *la♭* de celui de *do* (ce qui rentre dans l'altération), mais encore on introduira le ton de *Do* par sa propre Dominante *(Ex. 631)*, ce qui affirme plus nettement l'intention modulatoire :



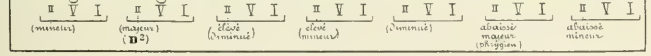
Ex. 631.



Mais il reste bien entendu que c'est une apparence, et que la réalité, qui permet à l'esprit tonal de ne pas s'insurger contre ce brusque changement d'atmosphère, est l'obscure conscience du rapport présent entre les deux tons considérés. Qu'on supprime les bémols du premier accord (ou qu'on ajoute l'armure de *La♭* aux deux derniers) et l'on se retrouvera dans une atmosphère homogène qui ne trahit aucune désagrégation.

Cette souplesse particulière des associations harmoniques, chez Schubert, a rendues possibles la plupart des innovations harmoniques du XIXe siècle, en particulier celles de Chopin, Schumann, Lizst, Wagner, Franck, Bruckner, Brahms, Grieg, Hugo Wolf, R. Strauss, etc. Ces harmonies nouvelles qui multiplient les excitations esthétiques par l'imprévu des tonalités grâce aux pseudo-modulations dont nous venons de parler, ont souvent fait croire à l'usage de la « tonalité libre ». A notre avis, on ne peut, dans ce cas, parler de tonalité libre ; dans ces pseudo-modulations, la Tonalité est, psychologiquement, *une*, mais libérée des formes trop exclusivement tonales des divers degrés.

Par association, tel degré, tout en étant « senti » fonctionnellement dans un sens unitonal, pourra revêtir les diverses formes que comportent ses intervalles composants dans des tons étrangers. Ainsi, le IIe degré *ré fa la, sans changer sa fonction de* IIe *degré en Do* majeur pourra devenir semblable au VIIe degré en *Mi* (*ré♯ fa♯ la♯*), au Ve degré en *Sol* (*ré fa♯ la*), au IIe degré en *Do♯* majeur (*ré♯ fa♯ la♯*), au IIe degré en *Do* min. (*ré fa la♭*), au IVe degré en *La♭* maj. (*ré♭ fa la♭*), voire en *La♭* min. (*ré♭ fa♭ la♭*). *Ce qui le prouve, c'est que ces diverses formes de l'accord peuvent toutes, pour nos oreilles modernes, aboutir logiquement au Ve degré de* Do *en vertu de la cadence* II → V *(Ex. 632)*.



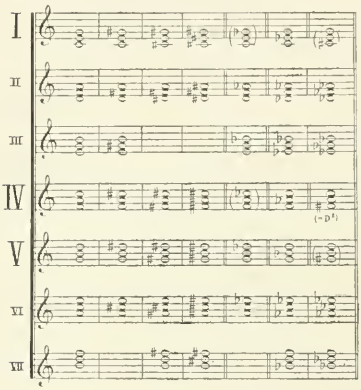
TONALITÉ *DO* MAJEUR CONSTANTE MALGRÉ LES ♯ ET LES ♭ (ALTÉRATIONS)

Ex. 632.

Dans tous ces exemples, on sent, sous l'apparence de tonalités autres que *Do*, le ton de *Do* toujours présent.

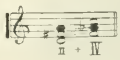
C'est l'intuition de cette unité psychologique qui fait la force des maîtres modernes, alors que le dilettantisme ne la réalise que partiellement. Sans paradoxe, on peut dire que, dans la musique moderne, plus il y a d'accidents étrangers au ton du morceau, *moins il est question de modulation* (confronter les exemples de Wagner 265 et 266, p. 208 et 209) ; car c'est précisément l'intuition de la force de résistance offerte par l'image bien nette de la Tonalité utilisée qui enhardit le compositeur à se lancer dans l'emploi d'accidents imprévus.

Aussi dirons-nous qu'il y a altération et non pas modulation tant que le ton initial reste latent dans les diverses formes que peut revêtir chacun de ses degrés, dans un ton quelconque. Le tableau suivant donne les 45 formes diverses sous lesquelles se présenteront, d'après ce principe, les sept degrés du ton de *Do* majeur *(Ex. 633)*.



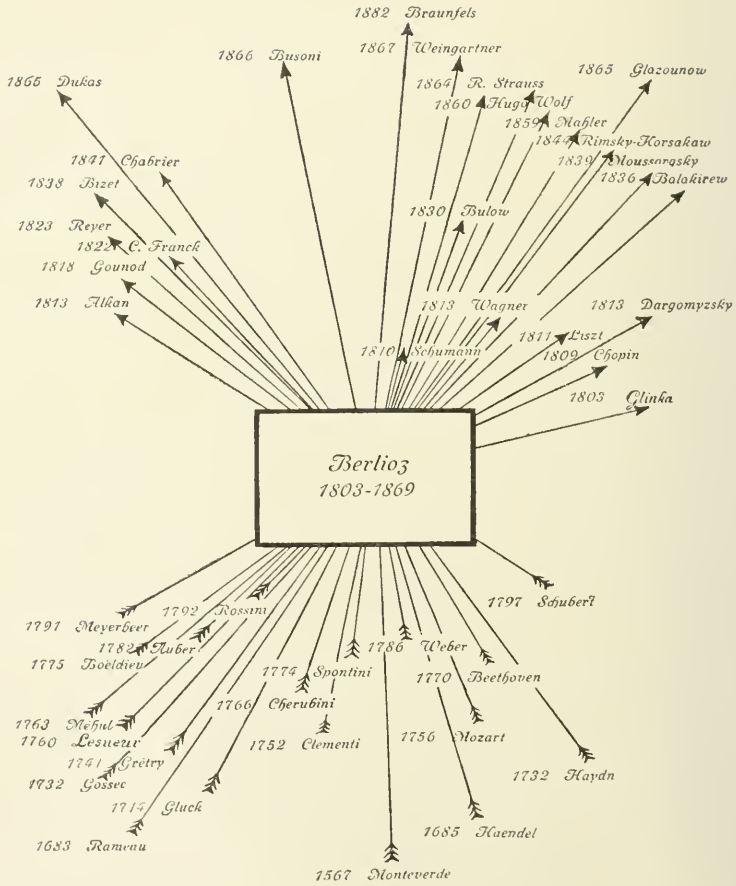
Ex. 633.

Toutes les combinaisons entre les divers degrés relatifs aux fins de former des accords de 7', de 9', etc., paraissent ici possibles, moyennant la suppression des accidents qui se contrediraient entre les deux accords choisis pour être combinés. Ainsi, dans l'accord de 7' *ré fa♮ la♭ do* dont il est question à l'exemple 494, il s'agit de l'amalgame *ré fa♮ la*+*fa la♭ do*, dans lequel le *la♮* du premier accord et le *fa♮* du second adoptent l'accident présent dans leur homonyme altéré *(Ex. 634)*.



Ex. 634.

Ce point de vue, que nous proposons aux professionnels de l'harmonie et de la composition, simplifie au suprême degré l'étude de la musique si «pseudo-modulante» des maîtres contemporains.


1882 Braunfels
1867 Weingartner
1866 Busoni
1865 Dukas
1865 Glazounow
1864 R. Strauss
1860 Hugo Wolf
1859 Mahler
1844 Rimsky-Korsakaw
1839 Moussorgsky
1836 Balakirew
1841 Chabrier
1838 Bizet
1830 Bulow
1823 Reyer
1822 C. Franck
1818 Gounod
1813 Alkan
1813 Wagner
1813 Dargomyzsky
1811 Liszt
1810 Schumann
1809 Chopin
1803 Glinka
Berlioz
1803-1869
1797 Schubert
1792 Rossini
1791 Meyerbeer
1782 Auber
1775 Boeldieu
1786 Weber
1774 Spontini
1770 Beethoven
1766 Cherubini
1763 Mehul
1760 Lesueur
1741 Grétry
1732 Gossec
1752 Clementi
1756 Mozart
1732 Haydn
1714 Gluck
1683 Rameau
1685 Haendel
1567 Monteverde

IV. BERLIOZ

« Cette âme de Berlioz, étonnante, enthousiaste, douloureuse, terrible, exaspérée.... il ne décoléra jamais un seul jour, une seule minute de sa vie... il avait l'étrange aspect d'un animal héraldique... »

(Barbey d'Aurevilly.)

Presque pas un musicien, et pourtant le plus grand génie musical de la France. Un visionnaire fasciné par ses images, un visionnaire de gestes, de formes en action. Chez Beethoven, le flot de l'émotion, une fois déchaîné, envahit tout l'être, et ce n'est que par un effort gigantesque que Beethoven arrive à s'en délivrer par la création. Chez Berlioz, le choc de l'émotion, peut-être plus puissante encore à son point de départ, bondit immédiatement à la périphérie, s'extériorise en gestes de toute sorte, musculaires, verbaux et musicaux.

Le cerveau de Berlioz est une pile électrique — à altissime tension — qui au moindre contact se décharge formidablement : pile d'énergie presque inépuisable, mais qui, parfois, affaiblie par d'incessants éclairs, ne donne plus que de pâles étincelles. Berlioz est heurté, saccadé, avec des élans dynamogéniques effrayants d'intensité, suivis de dépressions, de relâchements, de platitudes.

Quand il n'est pas sublime, Berlioz est ennuyeux : mais il est presque toujours sublime.

Beethoven est sublime de sentiment, Berlioz l'est de *geste*. Il sait magnifier les actions humaines, étendre les gestes humains en une ampleur semi-divine, héroïser les attitudes.

En cette grandiloquence sonore, les sentiments se dépouillent de leurs valeurs particulières, perdent leurs nuances. Seules, les directions où l'âme

se porte tour à tour se dessinent, et, par l'effet même de ce dépouillement, s'accusent, s'aiguisent, apparaissent dans toute la nudité de leurs arêtes saillantes. Et l'âme de Berlioz anguleusement se démène, fougueusement, furieusement se précipite d'aventure en aventure, emportant tout de haute lutte, ne s'arrêtant à aucune conquête, bondissant de part en part, mais ne poursuivant jamais. De jaillissement en cascade, de cascade en jaillissement, de saccade en saccade, gambades folles de mascarade. Le grandiose berliozien n'a pas de majesté : il grimace. Ses gestes immenses se déjettent. L'ironie se convulse en rire sardonique. Pantomime qui serait macabre, n'étaient les somptueuses chatoyances dont Berlioz revêt les squelettes qu'il agite. Sabbat ordonné par un Sardanaple ! Fureur et éblouissement[1] !

Sur de pareils élans, l'art n'a point de prise. Le flux sonore est le torrent même de l'âme, et tous deux s'animent, s'enflent, retombent et rebondissent selon d'identiques aspérités. Cette sincérité totale, toute pantelante de vie, s'exprime comme elle peut, sans recherche, pourvu que ce soit en termes virulents. Cette spontanéité créatrice surgit par acoups... de génie, en une inéluctable intermittence.

Imagination d'actions.

La musique de Berlioz n'est donc pas une succession d'états d'âme, mais une figuration d'*actions :* figuration qui, sans doute, révèle aussi des états d'âme, mais tels qu'ils apparaissent *extériorisés* dans l'action.

C'est ce besoin de donner un sens précis, «extérieur», aux émotions, qui pousse Berlioz à étiqueter ses symphonies, autant pour lui que pour les autres. « La vie d'un artiste », Berlioz ne la conçoit pas comme une série psychologique en dehors des circonstances matérielles, mais *comme une série d'actes,* dépouillés, il est vrai, de leur particularité réelle, généralisés en quelque sorte, mais suite d'actions malgré tout, dont Berlioz éprouve le besoin de *déterminer* la mise en scène, la succession — et même le protagoniste. «Première partie : rêve, vague des passions ; seconde : pensée de la bien-aimée ; troisième : scène à la campagne ; quatrième : marche au supplice ; cinquième : rêve d'une nuit de sabbat. » Voilà donc tout un drame, toute une série d'actions et de circonstances que Berlioz imagine et qu'il extériorise par le son.

Le poème symphonique.

La création poétique précède et conduit la création musicale. Beethoven avait déjà inauguré d'une manière beaucoup plus générale dans l'*Eroïca,* dans la *Pastorale*, dans la *IX*e *Symphonie*, dans les *Ouvertures*, cette subordination de la musique symphonique à un sujet. Berlioz l'y soumet bien davantage, et cet asservissement ira toujours croissant jusqu'à Richard Strauss. La symphonie se rapproche ainsi de la vie, et tente d'en exprimer les vicissitudes plus particulières. L'opéra s'y était déjà essayé, mais tout autrement : tandis que le texte expliquait l'action, la musique se

[1] Rappelons ce que nous avons déjà observé au sujet de Schubert : nous tentons de dégager les caractères essentiels du compositeur. L'*Enfance du Christ,* d'une intimité si touchante et d'une tenue si classique, semble, quoique de Berlioz, antiberliozienne. Les génies ont de ces sautes brusques de création qui n'ont que le défaut de déconcerter la critique avide de synthèse.

contentait d'exprimer les sentiments des personnages, en commentaire psychologique des paroles. Dans le poème symphonique, la musique extériorise non plus seulement les émotions, mais les actions aussi, le programme verbal n'étant là que pour empêcher l'auditeur de se tromper sur le sens général du drame, que pour particulariser les gestes si généraux exprimés par la musique, leur donner la portée qu'ils ne peuvent logiquement avoir *que* dans le cas prévu par le texte. Aussi ne voyons-nous pas pourquoi cette symphonie à programme, tant critiquée, devrait être considérée comme une forme abâtardie de la symphonie sans programme. Elle est un genre autonome, très différent, moins pur sans doute mais plus complet ; et pourquoi vouloir borner l'art sonore au domaine des sentiments. Nous avons assez montré dans ce livre que la relation qu'il y a entre la musique et la kinesthésie est tout aussi étroite que celle qui existe entre la musique et la cénesthésie pour pouvoir affirmer que le poème symphonique a sa raison d'être tout comme la symphonie — du moins pour autant qu'il ne tourne pas au procédé imitatif, car là est le danger. Le bêlement des moutons de *Don Quichotte* peut sembler d'un naturalisme hors de propos avec le réalisme *artistique* du reste de l'œuvre. La suggestion du bruit par le son pouvant glisser facilement à l'imitation pure et simple (puisqu'il s'agit de sensations d'un même ordre), le poète du son ne devrait jamais oublier que du moment qu'il transpose ce qu'il voit, touche ou sent, il est tenu de transposer aussi ce qu'il entend ; autrement dit de transformer les bruits et les sons réels en *musique*.

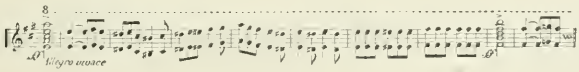
Sens tactile.

C'est bien ainsi que fait Berlioz. Les timbres des instruments ne lui servent pas à imiter des bruits, mais à colorer des sons, à renforcer par les propriétés tactiles des timbres les propriétés affectives des sons. Dans cet art-là, Berlioz est un grand initiateur. Il devait avoir les sensations épidermiques singulièrement différenciées pour avoir compris si magnifiquement les effets émotifs de l'orchestration. Les explications que nous avons données à ce sujet dans l'Introduction (pages 5 et 6), nous dispensent d'insister davantage.

« Furia francese ».

Grand suscitateur de dynamogénie, Berlioz l'est plutôt par la puissance du geste, des contrastes, de la gradation, de l'orchestration, du mouvement dramatique que par la beauté de l'ordonnance harmonique. Non pas que cette ordonnance soit médiocre : bien au contraire, éminemment originale, mais, sauf exceptions, elle est magnifique et brouillée ; sublime désordre des assauts, où mille fougues se totalisent. Il ne s'agit pas de plaisir sonore, mais de furie passionnelle, et cette furie est si grandiose, si unique, qu'elle emporte tout. Quand l'ouragan passe (*Ex. 635*), qu'importe que la contrée

Carnaval romain.



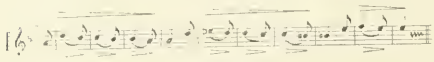
Ex. 635.

qu'il ravage soit belle ou ne le soit pas. C'est l'ouragan qu'on admire, et les arbres qu'il tord, devenus monstrueux, on les admire encore dans l'empreinte qu'ils ont reçue d'une force indomptable. L'ascension gigantesque du *Dies Iræ* au *Tuba mirum* dans le *Requiem*, terrifie et paralyse comme un fléau. (Voir le graphique n° 14 des courbes dynamogéniques, p. 369.)

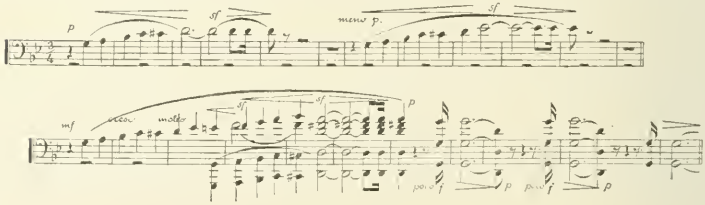
Berlioz est aussi fantastiquement démesuré dans la grâce que dans la force. Le *Scherzo* de la « Fée Mab » n'est-il pas un prodige d'« aérienneté » orchestrale ? Toutes les nuances, aussi bien les *fff* que les *ppp*, en contrastes puissants s'exagèrent. Romantique fougueux, Berlioz trouve un âcre plaisir au mélange du sublime et du grotesque. La *Damnation de Faust* en est une perpétuelle alternance, comme *le Roi s'amuse* ou *Notre-Dame de Paris*.

Comme celui de Victor Hugo, le lyrisme de Berlioz est essentiellement amplificateur, se complaisant en répétitions insistantes (*Ex. 636*). La monodie par laquelle commence le *Requiem*, que c'est nul musicalement (*Ex. 637*), mais quel geste ! L'humanité toute

Symphonie fantastique.



Ex. 636.



Ex. 637.

entière s'exaspérant en une ultime éploration, s'écroulant sous la chute de sa dernière espérance.

Accent pathético-rythmique.

Toujours vibrant de sensations outrées, tressautant à la moindre alerte, Berlioz semble ne vivre que d'une série ininterrompue d'émotions-chocs. Et la « réplique motrice » est si instantanée, si vigoureuse, si nerveuse, qu'accent pathétique et accent rythmique ne font qu'un ; et cela avec une telle fougue, une telle fréquence, que c'est une succession extrêmement serrée, infatigable, de chocs pathético-rythmiques. Ces impulsions ne se retrouvent pas seulement à chaque mesure, mais bien souvent *à chaque temps*. Vraies cataractes de phrases hâchées, morcelées, triturées, qui, sans trêve, précipitent leurs éclats en feux de file, en feux roulants. Il est des traits de Berlioz où chaque croche est un accent palpitant de vie ardente, impétueuse ; formidable mêlée à la Rubens, à la Tintoret.

Dans ce sens, Berlioz est comme un Gluck exaspéré. De Gluck il reprend

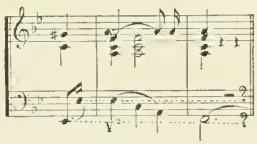
la synthèse du geste pathétique, et accumule les groupes de deux notes liées en *decrescendo* avec une précipitation fiévreuse.

Pulsations pressées dont s'ébranle et frémit l'orchestre tout entier.

Harmonie dictée par le sens tactile.

Comme chez la plupart des musiciens français, le contrepoint de Berlioz se donne carrière aux dépens de l'harmonie : des séries d'accord de sixte ou de 7e diminuées se suivent sans souci d'intérêt cadenciel, les 7es de D elles-mêmes restent en suspens (*Ex. 638*).

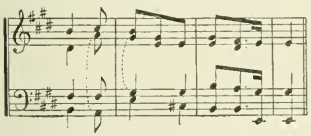
Requiem.



Ex. 638.

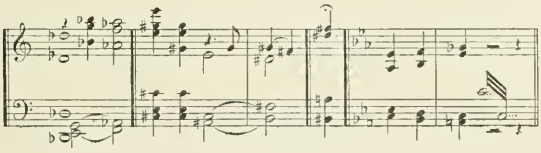
Mais si Berlioz est négligent, souvent, trop souvent, dans sa manière d'enchaîner les accords, en revanche sa tactilité très développée l'engage à soigner le sonoris de chaque accord en particulier, à lui donner un maximum d'originalité, en omettant les notes trop consonantes, en accentuant même la « dissonance des consonances ». Ainsi fait-il du gymel, dont il souligne la légère dissonance — antagonisme partiel des harmoniques — en isolant les tierces ou les sixtes du reste de l'accord (*Ex. 639*).

Enfance du Christ.



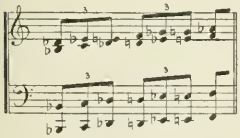
Ex. 639.

La basse de la 2e mesure met la tierce *mi sol♯* bien en valeur : la tierce superposée *sol♯ si* renchérit encore sur l'impression gymélique. On peut dire hardiment que Berlioz a une préférence marquée pour les accords où

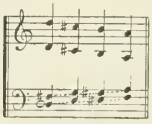


Ex. 640.

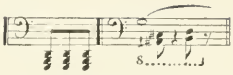
les intervalles de tierces sont isolées des autres notes (*Ex. 640*). Dans le dernier exemple, on remarquera le trémolo sur *do*. Ce redoublement, qui accentue le caractère dynamogène de la tierce, Berlioz l'emploie systématiquement jusqu'à l'obsession (*Ex. 641*), d'où vibrance, dure et mordante certainement, mais frémissante d'énergie. Ailleurs, le gymel est mis en vedette par son mouvement spécial au sein de l'harmonie (*Ex. 642*), ou par sa position



Ex. 641.



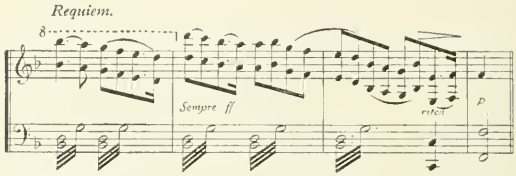
Ex. 642.



Ex. 643.

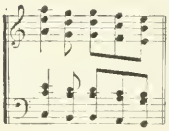
dans l'ultragrave (*Ex. 643*), région dans laquelle sa dissonance est plus accentuée, comme étant hors des expériences habituelles de l'oreille sur les sons 4 et 5.

Berlioz affectionne l'accord de sixte parce qu'appuyé sur la *tierce* grave du degré :

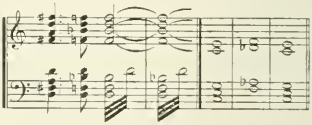


Ex. 644.

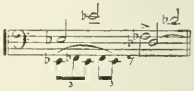
il le soutient, soit sur un seul degré (*Ex. 644*), soit sur un des degrés successifs (*Ex. 645*), ou bien l'attaque tout à coup, par surprise (*Ex. 646*). Les dissonances de 7e majeure surtout — et de leur renversement de seconde — sont, elles aussi mises à vif, rendues plus grimaçantes par élimination de toute note étrangère (*Ex. 647*).



Ex. 645.



Ex. 646.



Ex. 647.

Le style littéraire de Berlioz, si caustique et narquois, intermittent et tumultueux, trouve son digne pendant en ce dissonantisme acharné, crispé et agressif.

Fortement impressionné par les *Te Deum*, les *Jugements derniers*, les messes-oratorios de Gossec, de Cherubini, de Lesueur, Berlioz parsème sa phonesthétique de tournures harmoniques d'origine ecclésiastique. A côté d'harmonies empruntées à l'opéra français et italien, on trouve de nombreux accords fondés sur les modes grégoriens, des cadences plagales phrygiennes II I, le IIe degré étant tantôt en position fondamentale (en *Do* : *ré♭ fa la♭*) tantôt en accord de sixte (*fa la♭ ré♭*) avec résolution sur l'accord de *do*, majeur ou mineur (Ex. 646, m. 3, 4 et 5).

Ces rares et plutôt subtiles particularités de la phonesthétique berliozienne montrent suffisamment que Berlioz n'est pas de ceux que nous mettrons au premier rang pour l'enrichissement qu'ils ont apporté au trésor des expressions sonores. Berlioz n'eut guère de disciples : sa manière de faire est tellement personnelle, unique, qu'elle n'a pu faire souche. Malgré toutes ses insuffisances phonesthétiques, elle est originale et grande.

Le cas Berlioz est une splendide démonstration de l'immense importance du

geste, de l'allure, dans la musique, dont on a trop souvent le tort de ne considérer que le côté phonesthétique. Les phonesthètes n'auront que faire de Berlioz : mais ceux qui cherchent dans l'œuvre d'art, avant tout, une intense manifestation de de vie ou l'expression d'une personnalité puissante, l'admireront avec ferveur.

Berlioz a, le premier, su donner au geste musical toute son ampleur et tout son orchestral pouvoir dynamogénique. Dans ce sens, les plus illustres de ses successeurs, Liszt, Wagner, Strauss, sont indéniablement ses héritiers.

Orchestre de Berlioz.

Division nombreuse des cordes (en 6, 8, 12 parties). Instruments partagés en petits groupes à quatre parties (*Lelio* a même quatre clarinettes) formant autant de petits orchestres.

Indépendance rythmique des divers groupes.

Combinaisons sonores les plus imprévues.

Recherche de la pompe instrumentale, inspirée des masses sonores de Meyerbeer, Lesueur, Halévy[1].

Voici la partition du *Tuba Mirum* du *Requiem* de Berlioz, — inspiré du *Tuba Mirum* de Gossec pour deux orchestres (dont un de cuivres) :

4 flûtes.
2 hautbois.
2 clarinettes en *ut*.
8 bassons.
4 cors en *mi* ♭.
4 » en *fa*.
4 » en *sol*.

4 cornets à pistons en *si* ♭	1er orchestre au nord.	Ces quatre orchestres de cuivres doivent être isolés aux quatre angles de la grande masse chorale. Les cors seuls restent au milieu du grand orchestre.
4 trombones ténors		
1 ophicléide monstre à pistons..		
2 premières trompettes en *fa* ...	2e orchestre à l'est.	
2 deuxièmes trompettes en *mi* ♭		
4 trombones ténors		
4 trompettes en *mi* ♭	3e orchestre à l'ouest.	
4 trombones ténors		
4 trompettes en *si* ♭ bas	4e orchestre au sud.	
4 trombones ténors		
2 ophicléides en *ut*		
2 » en *si* ♭		

2 timbales en *ré fa*.
14 timbales en tons divers.
1 grosse caisse roulante en *si* ♭.
1 » » avec deux tampons.
50 violons.
20 altos.
Chœur (70 sopranos, 60 ténors, 70 basses).
Violoncelles.
18 contrebasses.

[1] Dans la marche du *Juif Errant*, d'Halévy, l'orchestre, comme chez Meyerbeer, répond à une masse formidable de cuivres : Petits saxhorns, cornets à pistons, saxhorns contraltos, saxhorns ténors, trompettes à cylindres, saxhorns-barytons, trombones, saxhorns-basses, ophicléides, saxhorns-contrebasses; plus 15 sax-tubas, dont les basses avaient 48 pieds de long.

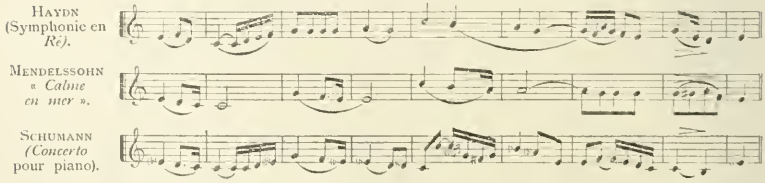
Le « geste romantique ».

Le geste romantique se distingue du classique par une accentuation du dessin mélodique beaucoup plus marquée, variée selon les maîtres, mais en somme commune à tous, puisque tous ils furent dominés par les mêmes influences. Parmi ces formules plus libres, celle du « geste héroïque » attire particulièrement l'attention, avec son rythme pointé , que Hændel et Bach employaient encore dans un sens intellectuel en leurs cadences finales (*Ex. 648*), qui, chez les maîtres italiens du XVIIe siècle, servait à rehausser l'harmonie des accompagnements (etc., formule reprise également par Hændel et Bach) et qui, peu à peu, a passé au rang d'expression affective : la rapide répétition de deux notes terminales, *dont la dernière est la plus longue*, satisfait le sentiment d'emphase romantique. La grande excitation terminale contrastant avec la petite excitation précédente, il y a dynamogénie brusque et puissante, avec sentiment consécutif d'héroïsme.

Ex. 648.

Le geste héroïque est en général suivi d'un prolongement mélodique émouvant, extension de la formule de Mannheim. La note accentuée — accent pathétique — se lie à une note suivante qui expire, sorte d'exclamation douloureuse, de gémissement de lassitude après l'effort héroïque (Ex. 637, fin), geste pathétique qui, finalement, s'appuie fermement sur une base définitive, triomphe du stable sur l'instable, de la force sur l'inconsistance, du repos sur l'agitation. (Cf. en outre ex. 644, 636 — série de gestes romantiques « télescopés », — 635, gestes romantiques absorbés par l'allure mélodique ; m. 3, 4, 5 et 6.)

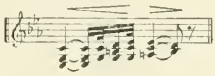
Ce groupe romantique exigerait à lui seul une monographie que nous résumerons brièvement en la série d'exemples que voici (*Ex. 649*) :



Ex. 649.

On y voit une mélodie de coupe populaire, au rythme encore carré et dansant, simplement assouplie à la manière de Ph.-E. Bach, devenir une clameur pathétique de plus en plus martiale et héroïque (Cf. m. 1 et 3, avec ex. 648). Cette note courte avant l'attaque de l'accent tonique va proliférer, envahir peu à peu toute la mélodique romantique, lui donner une élasticité totalement inconnue du contrepoint savant (*Ex. 650*).

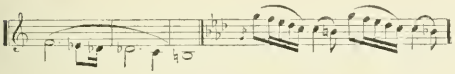
BEETHOVEN, *Sonate pathétique.*



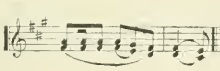
Ex. 650.

Il suffira de l'extension progressive et des variations de ce mouvement mélodique primitif pour aboutir à la formule émotive maxima de tous les romantiques (*Ex. 651*) :

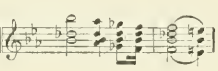
WEBER.



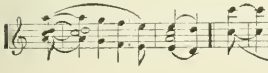
MENDELSSOHN.



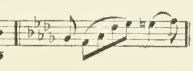
CHOPIN.



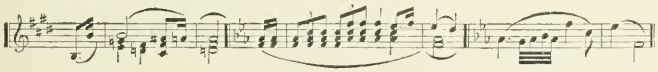
SCHUMANN.



LISZT.

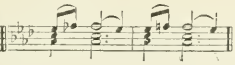


WAGNER.



LISZT.

C. FRANCK.



Ex. 651.

Tous ces exemples, malgré les différences extérieures les plus accusées, ne sont que des différenciations d'un seul et même geste, adapté à diverses formules mélodiques. Il serait facile de rassembler dans la musique du XIXe siècle un très grand nombre de reproductions, presque identiques, de chacun des types donnés ci-dessus.

V. LE LUXE SONORE

Jouez une page «classique» de Mozart ou de Beethoven, puis passez sans transition à un fragment d'une *Ballade* de Chopin, du *Carnaval* de Schumann ou de la *Mort d'Iseult*, et du coup vous vous sentirez pénétrés, dilatés, soulevés, emportés sur des ailes invisibles.

C'est que le besoin de variété mentale croissant avec la civilisation, a forcé les créateurs plus modernes à multiplier les sensations auditives, à consteller le choral de leurs œuvres de notes vibrantes ou dissonantes, d'accessoires sonores toujours plus chatoyants, à étendre les espaces acoustiques pour augmenter d'autant leur répercussion kinesthésique, à varier les traits mélodiques pour semer plus d'imprévu dans la gesticulation phonesthétique, à s'ingénier en recherches de modulations frappantes pour animer le jeu des fonctions tonales.

Cette croissante multiplication des combinaisons phonesthétiques, qui favorise singulièrement l'activité de la pensée, provoque une sorte d'ivresse, l'ivresse de réagir plus activement, de se sentir vivre plus abondamment, plus profondément, d'associer plus rapidement un plus grand nombre d'idées et d'images, sans effort, ou, pour mieux dire, avec un minimum d'énergie dépensée.

C'est à cet état de surexcitation cérébrale — que produit la musique moderne — où les images rapides et fugitives se déroulent avec aisance et liberté comme un beau conte de fées, où l'attention ne surveille qu'à demi le cortège des associations, qu'à la suite de M. Souriau nous donnerons le nom de «Rêverie esthétique».

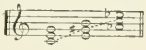
Assurément, de nombreux passages des maîtres anciens sont capables de nous plonger dans cette atmosphère de romantisme sonore : les chromatismes de Monteverde, de Bach, de Mozart, les savoureux et stridents accords de Beethoven, les vibrantes 9es et les appogiatures de Weber, les mordantes altérations de Schubert.

Désir d'excitation.

Mais jusqu'ici la phonesthétique cherchait la justification de ses combinaisons sonores dans une relative consonance — si l'on excepte certaines des hardiesses beethoveniennes, que peut-être une meilleure ouïe eût désirées moins crues.

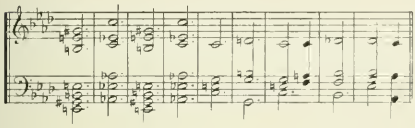
A l'époque où nous voici parvenus, le désir de dissonance se prononce plus

nettement ; la soif romantique de la vibration, de l'excitation exaspérante, se satisfait difficilement de l'euphonie classique. Schubert l'avait déjà fortement ébranlée par ses oppositions brusques d'altérations, qui, sans être dissonantes dans la simultanéité n'en sont pas moins des dissonances dans la succession (*Ex 652*). Son contemporain Meyerbeer mettait en pratique des oppositions analogues (*Ex. 653*).



Ex. 652.

Huguenots.

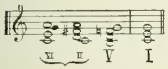


Ex. 653.

L'excitation phonesthétique peut être provoquée par des moyens divers, mélodiques ou harmoniques, et qu'on peut ramener : 1° à l'emploi plus fréquent de notes accessoires à la charpente mélodique et harmonique ; 2° à la hardiesse plus grande de la modulation. (Nous laissons de côté un troisième facteur, la multiplication du chromatisme dans les détails du contrepoint, des appogiatures, des traits de virtuosité, etc., détails plus spéciaux à chaque compositeur.)

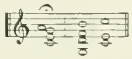
La « note de luxe ».

Beethoven et Weber avaient déjà fait surgir de l'accord «pentaphone» (page 319) de nombreuses mélodies favorables à la rêverie esthétique. Le *la* ajouté à la charpente usuelle *do mi sol* — seule nécessaire à l'expression fonctionnelle de la T — apparaît dans cet accord comme un accessoire de luxe (renforcement sympathique du *mi*, qui en est la quinte). Ce *la* est ici une parure, un ornement. Dérivation de la pensée du but pratique immédiat (l'accord parfait) accentuée par le fait que l'ensemble *do mi sol la,* compris dans ce sens, perd sa signification d'accord de VI⁸, ce qui n'incline plus à la résolution de la 7ᵉ (*sol*) (*Ex. 654*), mais permet au contraire de laisser l'accord *sans résolution cadencielle* (*Ex. 655*).



Ex. 654.

C'est dans cette émancipation du souci de résolution que nous allons trouver le secret de l'assouplissement romantique.



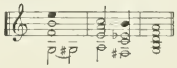
Ex. 655.

Proposer au raisonnement tonal un accord dissonant, qui suggère une résolution théorique, et conclure autrement — ou ne pas conclure du tout, pour rester dans l'imprécis — voilà ce qui distingue la musique du XIXᵉ siècle de celle du XVIIIᵉ, et fait paraître cette dernière «classique» par contraste.

L'harmonie va désormais proposer des énigmes sous forme de dissonances non résolues. Les lois acoustiques devront partiellement reculer devant d'autres lois, les lois de la psychologie tonale.

Dissonances non résolues.

Qu'on jette les yeux sur ce fragment (*Ex. 656*) ; au lieu d'accords dont chacun se détermine clairement, on y verra des retards non préparés et non résolus, dissonances vigou-



Ex. 656.

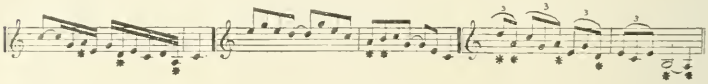
reuses présupposant la connaissance de leur résolution harmonique (*mi—ré. si—la*, *avant* l'arrivée de l'accord *sol si ré fa la*).

Chatoyance mélodique.

Mélodiquement, l'énigme sera posée par des notes en parenté de quinte ou de quarte avec d'autres notes présentes dans l'accord de Tonique, procédé que Rameau fut, on s'en souvient, le premier à pressentir.

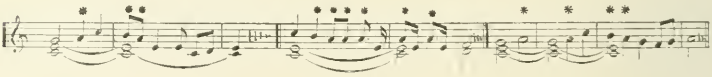
Comparez ces trois motifs modernes (*Ex. 657*) et vous verrez l'accord de Toni-

WAGNER (*Siegfried*). C. FRANCK (Symphonie). DEBUSSY (*Arabesque*).



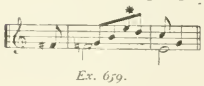
Ex. 657.

que *do mi sol* émaillé de vibrations accessoires (*la*, quarte de *mi*. *ré* quinte de *sol*. *si* quinte de *mi*) toujours plus nombreuses. Le principe de Rameau, qui semblait oublié à l'époque de Gluck, reparaît plus fécond que jamais. pour refleurir surtout en de subtils cerveaux de France. La sixième et la septième note de la gamme, acceptées désormais comme une luxueuse traîne de l'accord de Tonique, vont se multiplier dans la musique populaire, et lui communiquer la vibrance de leur harmonieuse dissonance (*Ex. 658*) [1].



Ex. 658.

SCHUMANN, *Glückes genug.*



Ex. 659.

Lorsque Schumann. pour exprimer l'exultation. écrit (*Ex. 659*), il obéit à la même aspiration : le *mi* culminant, auquel le motif doit toute sa portée poétique et la meilleure part de son émotion. n'est autre chose que la sixte ajoutée à l'accord parfait *sol si ré* dont il fait vibrer le *si* par sympathie [2].

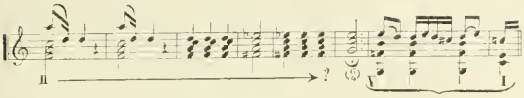
Imprécision tonale; cadences secondaires.

Harmoniquement, l'énigme sera proposée par l'abstention de conclusions tonales trop précises. Mozart, Beethoven, avaient déjà tenté d'attaquer une phrase musicale par le Ve ou même le IIe degrés, quittes à conclure, bientôt après, par le degré de Tonique (*Ex. 660*. page 415).

[1] Cf. plusieurs des thèmes de Saint-Saëns (*Marche religieuse* pour orgue, — ex. 658, 3e fragment, — *Phaëton*, etc.).

[2] L'impression poétique du *mi* de cet exemple est renforcée par la kinesthésie : la tension musculaire liée à l'image de *mi*, tension *supérieure* à celle qui correspond au *ré* (seul prévu dans l'accord *sol si ré*), est éprouvée comme une motricité de luxe, et comprise comme une manifestation de grâce, de vie exubérante ; le bondissement de la mélodie un ton *plus haut* que la note nécessaire à l'expression tonale. éveille un sentiment de lévitation, de libération des contingences terrestres, d'envol vers d'inconnus au-delà...

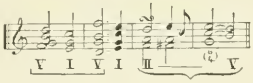
BEETHOVEN, Sonate op. 31 nº 3.



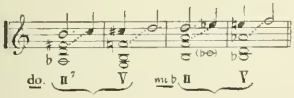
Ex. 660.

Premier essai d'émancipation hors des cadres conventionnels, aspiration vague mais déjà puissante à la rêverie esthétique. Désormais, la cadence II→V (si bien mise à la mode par la formule I—II—V—I) tend à devenir un véritable équivalent de la cadence V→I, apportant avec elle cette atmosphère d'indécision, d'attente (arrêt sur V sans que suive l'affirmation tonale I), qui sera apaisante ou angoissante, selon le mode majeur ou mineur. L'intense poésie de Schumann sera due en grande partie à son emploi majeur (*Ex. 661*), tandis que l'oppression fascinante du Prélude de *Tristan* sera l'effet de son emploi mineur compliqué d'altérations (*Ex. 662*). La cadence II→V.

SCHUMANN, *Der Dichter spricht.*



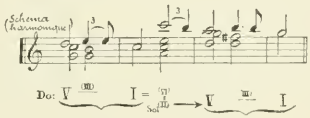
Ex. 661.



Ex. 662.

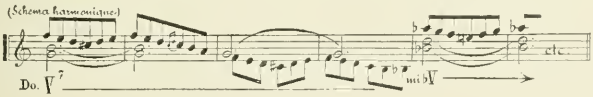
Attente impatiente de la Tonique, qui se remarque du reste déjà dans les nombreux thèmes de cette époque commençant par le Ve degré (*Ex. 663*).

CHOPIN *(Ballade).*



Ex. 663.

Schumann, pour faire ressentir les langueurs du crépuscule, écrit la plus grande partie de *Soirée* (« *Des Abends* ») sur divers Ves degrés (*Ex. 664*).



Ex. 664.

Dans l'ordre de la modulation enfin, l'énigme sera offerte par un *subit changement de point de vue des fonctions tonales*, qui amène, après tel accord proposé, une cadence orientée dans un ton inattendu : manière nouvelle encore d'esquiver une Tonique qu'on sent devenir trop tyrannique. Ce procédé, employé par Wagner avec persistance, lui a longtemps aliéné les sympathies des philistins. « Quiproquo » tonal.

Parmi les diverses formes que revêt l'énigme de la modulation, il semble possible

d'en distinguer une qui leur sert à toutes de prototype. Comme elle est appelée à jouer un rôle prépondérant dans toute la musique moderne, il ne nous paraît pas superflu de la présenter brièvement au lecteur.

On se souvient que la relation unissant les degrés IV (S) et II (D^2) permet de réaliser sans peine la formule tonale T S D T grâce à la disposition suivante :

I IV

II V I

T S D T

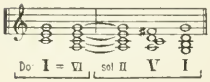
disposition qui permet la somme des degrés II + IV (*ré* [*fa la do*]).

Ce dernier accord de 7e secondaire est pareil aux degrés III⁷ et VI⁷ du mode majeur, et IV⁷ du mode mineur.

La formule (II V I) et la modulation moderne.

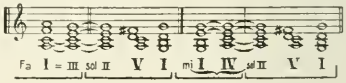
Etant donnée cette similitude, la modulation consistera à changer subitement le sens de l'un des accords III⁷, VI⁷, ou IV⁷, lorsqu'ils se présentent tonalement, en celui de leur sosie II⁷, lequel entraîne la formule romantique devenue habituelle : (II V I).

Si, par exemple, le compositeur écrit le premier degré de *Do*, puis son relatif VI⁷, il lui suffira de confondre volontairement ce dernier avec son acception II⁷ pour détourner la pensée de la tonique attendue. Ce sera la modulation en *Sol* (*Ex. 665*).



Ex. 665.

D'après cette application de la formule (II V I), toute tonalité qui contiendra ce même accord *la do m sol* pourra aboutir, par le même moyen, au même ton de *Sol* (*Ex. 666*).



Ex. 666.

Ce principe, si simple d'application, est le grand ressort de toute la modulation moderne.

On pourrait croire que cette simplicité doive limiter le nombre des modulations. Il n'en est rien, car l'altération schubertienne, si riche en artifices, vient en aide aux cerveaux fertiles et multiplie à l'infini les occasions de surprise tonale. Non pas que les maîtres ne trouvent déjà de grandes ressources dans le procédé décrit plus haut. L'exemple que voici, du *Siegfried* de Wagner, suffirait à le prouver (*Ex. 667*, page 417).

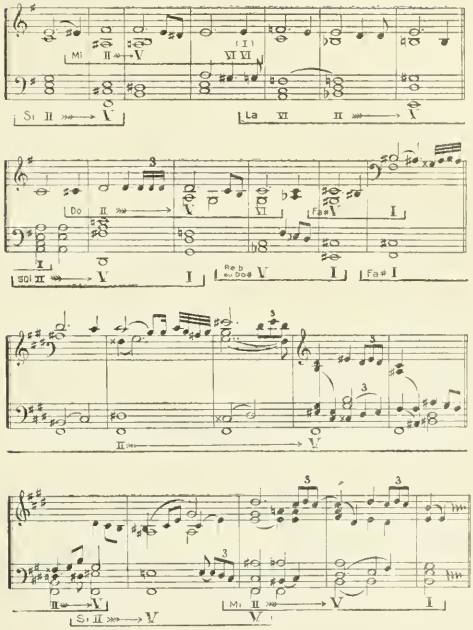
Mais avec les confusions partielles que permet encore l'altération, s'ouvrent des horizons encore plus imprévus. Pour s'y aventurer, il est nécessaire que le tact tonal des compositeurs soit suffisamment aiguisé par la connaissance des rapports directs de chaque tonalité avec celle du morceau — rapport fondé sur l'altération schubertienne (Cf. pages 397 et suiv.), — autrement le voyage à travers les tonalités

aboutirait trop souvent à d'inextricables taillis, à d'infranchissables marécages.

Les associations d'idées étant illimitées, les occasions de rapprochement habile, — ou, si l'on veut, de « quiproquo volontaire » — le sont aussi.

Citons, comme dernier type du genre, la modulation où c'est un degré relatif qui est évoqué par l'accord entendu et qui s'y substitue pour permettre un autre déclanchement de la formule [II V I] (*Ex. 668*). Dans cette modulation, Schumann sait distraire de l'accord *sol si ré fa la♭* le groupe *ré fa la♭*, VIIe degré du ton de *Mi♭*, puis l'assimiler aussitôt à son relatif II, d'où la modulation par V—I.

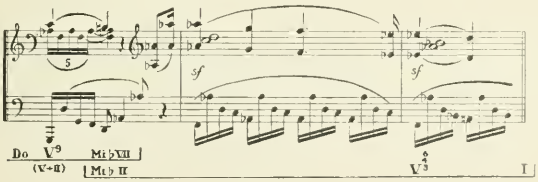
(Résumé schématique).



Ex. 667.

On voit de quelle plasticité les maîtres du romantisme font preuve dans l'exercice délicat de la dérivation

SCHUMANN. Fantaisie en *Do*.

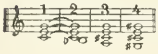


Ex. 668.

tonale, et l'on comprend fort bien que certains de leurs auditeurs soient déroutés par ces changements brusques de direction. Mais quel plaisir pour ceux qui

aiment errer à l'aventure, sans crainte de se perdre et dans n'importe quel pays, même s'il offre quelque beauté jamais vue.

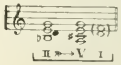
Un exemple fera mieux saisir le rôle joué par l'altération dans cette extension du quiproquo tonal. Soit le fragment suivant (*Ex. 669*). Comment l'habituelle formule II V I a-t-elle conduit à ces associations inattendues ?



Ex. 669.

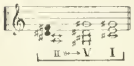
1° L'accord de *do* agrémenté d'un *si* ♭ semble d'abord compris comme V du ton de *Fa*.

2° A ce moment, une réminiscence autorise à voir, en cet accord *si* ♭ *do mi sol*, un pseudo *si* ♭ *ré* ♭♭ *mi sol*, — du IIe degré du ton de *Ré* mineur (nous prenons à dessein un exemple complexe), IIe degré qui va déclancher son propre V ; (sans l'altération nous aurions ici) : (*Ex. 670*).



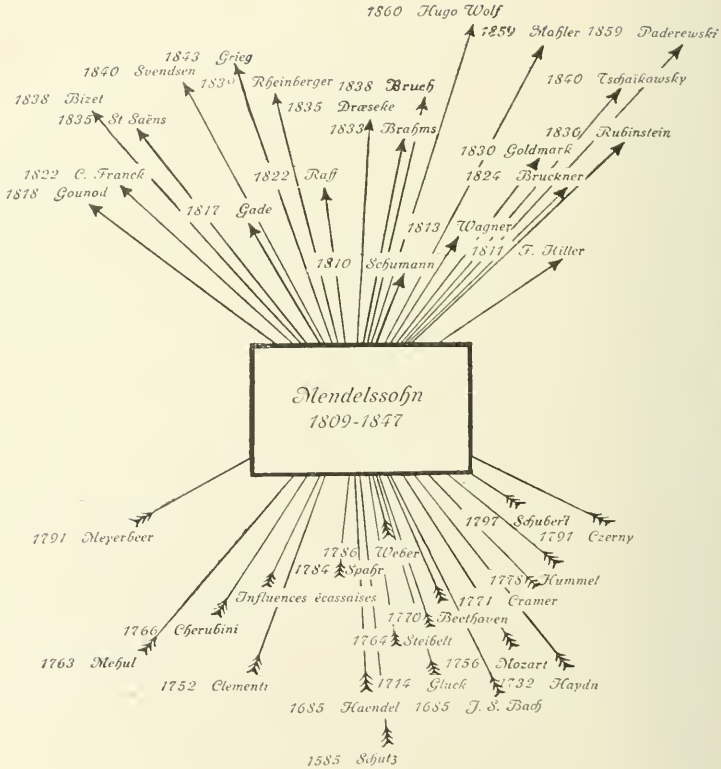
Ex. 670.

3° L'accord *la do* ♯ *mi sol*, jusqu'ici D de *Ré* mineur, devient l'objet d'un nouveau « quiproquo », parce que l'image de son sosie enharmonique *la do* ♮ *ré* ♮♮ *fa* ♮♮. — du ton de *Do* ♮ mineur, — s'est aussitôt présentée à l'esprit, ce qui déclanche la formule II V I dans ce nouveau sens (*Ex. 671*).



Ex. 671.

4° L'accord — *sol* ♯ *do* ♯ *mi*, qui prend dans cette dernière formule la place du V° degré attendu, n'est qu'un cas particulier des cadences mixtes, le *sol* ♯ fondamental exprimant à lui seul le degré nécessaire (*sol* ♮ *si* ♮ *ré* ♮) à la cadence parfaite. (Cf. page 223.)


1860 Hugo Wolf
1859 Mahler
1859 Paderewski
1843 Grieg
1840 Svendsen
1839 Rheinberger
1838 Bruch
1840 Tschaikowsky
1838 Bizet
1835 St Saëns
1835 Dræseke
1833 Brahms
1830 Rubinstein
1830 Goldmark
1824 Bruckner
1822 C. Franck
1818 Gounod
1822 Raff
1817 Gade
1813 Wagner
1811 F. Hiller
1810 Schumann
Mendelssohn
1809-1847
1791 Meyerbeer
1797 Schubert
1791 Czerny
1786 Weber
1784 Spohr
1778 Hummel
Influences écossaises
1771 Cramer
1770 Beethoven
1766 Cherubini
1764 Steibelt
1763 Mehul
1756 Mozart
1752 Clementi
1714 Gluck
1732 Haydn
1685 Haendel
1685 J. S. Bach
1585 Schutz

V. MENDELSSOHN

« Nous admirons surtout chez ce maître son grand talent pour la forme, pour le style, son aptitude à s'approprier les choses les plus extraordinaires, sa belle et ravissante facture, sa fine oreille de lézard, ses sensibles et délicates antennes d'escargot, ainsi que son indifférence sérieuse, je dirais presque passionnée. »

(Henri Heine.)

Il naquit protégé des Grâces, et les hommes, ô miracle ! ne lui furent point cruels. Il eut un naturel précieux, rare, de passions ardentes, un cœur agile et pétulant que contint, hélas ! trop de sagesse. Ces grands écarts lui manquèrent, abîmes ou triomphes, où le génie s'éploie ; ces saignements affreux lui furent épargnés, dont l'âme revient blessée, mais plus apte à entendre les gémissements et les exultations. A ce « jeune David » les victoires furent trop faciles. Exempt d'inquiétude et d'incontentement, heureux et donnant le bonheur, il contempla les choses d'un regard trop tranquille et trop sûr. L'univers fut pour lui un jeu raffiné ou un rêve exquis. Et son âme fut peut-être victime de son esprit.

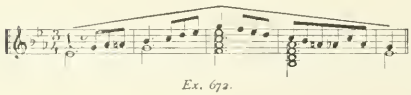
Correct et charmant, de convenance suprême, poussant le souci de la tenue jusqu'à la britannique « dignity », hostile à l'indolence italienne, Mendelssohn n'aima ni les milieux troublés, ni les êtres extrêmes, ni les choses de splendeur excessive. Il préféra dans les hommes la pureté et dans la nature la fraîcheur : « Je dois terminer la journée d'aujourd'hui par un éloge du canton de Vaud. De tous les pays que je connais, c'est le plus beau et celui où j'aimerais le mieux vivre, si je devenais bien vieux. »

La musique de Mendelssohn est d'un art lucide, pur et pleinement

conscient de lui-même. Trop ; et c'est la cause de son discrédit auprès de ceux qui assignent à l'art des tâches plus profondes. Aussi n'entendons-nous nullement attribuer à Mendelssohn plus de pouvoir créateur qu'il n'en eut. Pourtant, il a beaucoup laissé à ses successeurs, et ce sont ses trouvailles, génialement amplifiées par d'autres, que nous nous proposons d'indiquer.

Eurythmie et Immobilisme.

Mendelssohn manque de cette courbe dynamogénique puissante à laquelle Beethoven, Berlioz, Wagner nous ont habitués. Nous avons quelque peine à trouver poignante une musique où cette gradation, si elle ne fait pas complètement défaut, n'est en tous cas jamais d'un grand relief. Ce nous semble un caquetage superficiel et insignifiant. Le profond, le passionné Schumann y trouvait pourtant grand plaisir. Et avec raison, en somme ; car à y regarder de plus près, en chaque fragment de cette courbe une particulière eurythmie se manifeste. Les périodes presque toujours s'équilibrent, rappelant la convergence heureuse du fronton grec (*Ex. 672*). Mais trop de frontons se succèdent, trop d'équilibres se juxtaposent. La théorie harmonieuse, dénuée à l'excès de contrastes, paraît fade et terne : aucun « moment » ne saille [1].

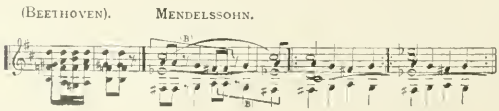


Ex. 672.

Mendelssohn est peut-être de tous les maîtres de la musique celui qui s'inhibe le plus. A peine entr'ouvre-t-il les ailes que déjà il les replie. Est-ce quelque chose de l'indolence orientale qui répugne aux passions ? La microkinesthésie du fragment suivant (*Ex. 673*) ne rappelle-t-elle pas la paresse exquise des srutis hindous ?

Ex. 673.

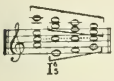
On pourrait attribuer à cette tendance négative nombre de formules caractéristiques du maître. Ainsi les pédales beethovniennes stationnaires dans les voix médianes, jointes au mouvement symétrique des voix extérieures, semblent assister sans y prendre part à l'oscillation de deux voix en équilibre indifférent (*Ex. 674*) et freiner par leur immobilité l'effort du déplacement mélodique.



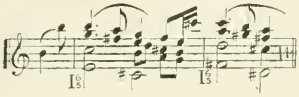
Ex. 674.

[1] Dès la première des *Romances sans paroles*, on trouve une accumulation de sonorités neuves et raffinées, accords de $\frac{6}{5}$, de $\frac{6}{3}$, de seconde, dont le flux rapide confond les caractères en un doux frémissement sans qu'aucun d'eux fixe et retienne l'attention.

Ces calmes pédales médianes se retrouvent jusque dans des fragments où leur dissonance est flagrante. Citons cette harmonisation du deuxième tétracorde descendant, dans laquelle la pédale sur *do* crée, au deuxième accord, un vibrant $^{6}_{5}$ (*Ex. 675*), dont Wagner se souviendra dans *Siegfried* (*Ex. 676*).

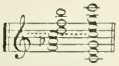


Ex. 675.

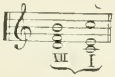


Ex. 676.

Cette même pédale sur *do*, unie à la cadence plagale, donne cette autre vibrance, plus tard chère à Brahms (*Ex. 677*) et particulièrement curieuse parce qu'elle réunit la cadence parfaite (*Ex. 678*) et la cadence plagale (*Ex. 679*).



Ex. 677.

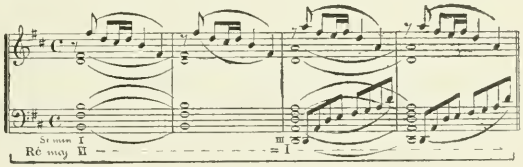


Ex. 678.

Ex. 679.

Ennemi de toute brusquerie, presque de tout imprévu, Mendelssohn introduit une conception harmonique que Wagner poussera jusqu'à ses dernières conséquences, la succession — acadencielle — de deux degrés relatifs :

Lorsque Mendelssohn traduit musicalement le sempiternel clapotis des gouttes qui, dans le calme mystérieux de la Grotte de Fingal, tombent de la voûte sur les flots (*Ex. 675*), c'est à la succession VI = I (ou en mineur I = III) qu'il confie l'atmosphère harmonique. Ces deux degrés, tous deux soutenus sans aucune polyphonie, glissent, grâce à leurs deux notes communes, avec une telle facilité l'un dans l'autre, que ce glissement semble le symbole d'un mouvement presque illusoire.



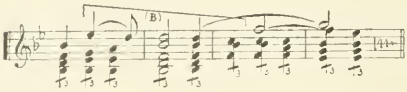
Ex. 680.

C'est, comme on peut s'y attendre, dans les formes de style contemplatif — c'est-à-dire là où l'intensité des courbes dynamogéniques peut rester au second plan — oratorios, sonates et fugues, que Mendelssohn a donné la meilleure mesure de son exceptionnelle musicalité, de sa distinction phonesthétique, de son eurythmie mélodique, de son profond instinct cadenciel.

Dans l'oratorio mendelssohnien, où les retards [1] constellent la trame harmonique

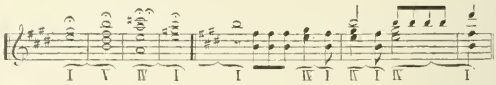
[1] Le retard, survivance de certaines dissonances du *triplum* et du *quadruplum*, est un geste mélodique incorporé de force dans l'harmonie (*Ex. 685*), compromis entre les anciennes polyodies et la synthèse aboutissant aux fonctions tonales du choral. En vertu de son origine savante, de la

de délicates excitations, nous retrouvons la technique de Haydn combinée avec les formules de Haendel et de Gluck (*Ex. 681*). Ces accords répétés, qui donnent un semblant d'action aux degrés stationnaires, ajoutent à l'impression d'immobilité rêveuse. Désir de retour sur soi-même qui, dans les moments de calme, se traduit par un emploi très fréquent de la cadence plagale, dont seul Haendel avait fait un aussi large usage (*Ex. 682*) — (et qui conviendra tout particulièrement au tempérament si concentré de Brahms). De Bach et de Mozart, qui ne l'ont employée que fortuitement, Mendelssohn hérite d'une formule (*Ex. 683*) qu'il superpose au mouvement chromatique.

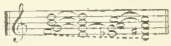


Ex. 681.

Songe d'une nuit d'été.



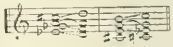
Ex. 682.



Ex. 683.

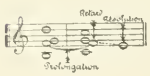
Ambiguité harmonique.

Cette formule si riche de douceur est d'autant plus complexe qu'on peut comprendre dans ce cas l'accord *mi sol si ré* à la fois comme I^6 *muni de retard* supérieur, et comme prolongation du V^2 précédent, dont le *fa* s'abaisserait chromatiquement au *fa* ♭. Dans la pensée de Mendelssohn, c'est sans doute cette seconde acception qui devait l'emporter ; germe de la si curieuse cadence parfaite que Wagner et C. Franck affectionneront dans leurs dernières œuvres (*Ex. 684*).



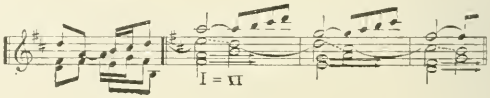
Ex. 684.

Lorsque la tendance au moindre mouvement lutte avec complication acoustique qu'il introduisait dans les accords, le retard s'est développé tout particulièrement dans la musique ecclésiastique, soucieuse d'intéresser par une phonestétique transcendante. Aussi tous les maîtres qui s'adonnent à la musique sacrée ont-ils pour le retard une prédilection manifeste. Sa présence traditionnelle donne au discours musical une tenue solennelle et pompeuse qui l'éloigne sensiblement de la symphonie représentative. Dans les *Maîtres Chanteurs*, Wagner use beaucoup plus qu'ailleurs de ces retards pour accentuer le cachet moyenâgeux de l'œuvre (*Ex. 686*).



Ex. 685.

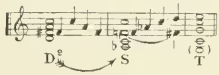
Cet effet particulier du « détail polyphonique pour l'art » donne aux morceaux sacrés des compositeurs profanes un tour qui met ces œuvres tout à fait à part, qu'il s'agisse de la *Création* de Haydn, du *Requiem* de Mozart, de la *Missa Solemnis* de Beethoven ou des *Oratorios* de Mendessohn.



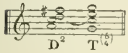
Ex. 686

Partout ce rappel des formules contrapuntiques néerlandaises semble répandre une atmosphère d'archaïque piété qu'on ressent chez Haendel, Bach et leurs prédécesseurs en musique religieuse ; tournure d'immuable aspect — résolution descendante du retard qui porte partout son geste d'abandon volontaire, d'adoration résignée.

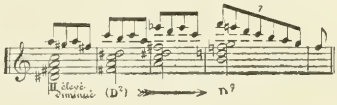
une excitation passagère, ce conflit est exprimé par *deux* formes antagonistes du même IIe degré : la forme excitante D^2, et la forme déprimée S (II = IV) (*Ex. 687*) qui l'atténue. L'espoir promis par le ton de *Sol*, est aussitôt abandonné en le *la* ♭ de la S phrygienne. Ce geste de renoncement subit est très fréquent chez Mendelssohn, et il provoque constamment après la D^2, soit l'accord I^6_4 — retour brusque en la Tonique (*Ex. 688*) [1], qui frustre de l'expression complète de la D attendue, — soit encore la D^7 avec *fa* ♮, dépression souvent accentuée encore par l'absence du *sol* fondamental (*Ex. 689*).



Ex. 687.



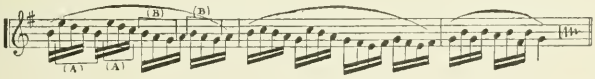
Ex. 688.



Ex. 689.

Subite agitation.

Chez l'Oriental, l'indolence trouve son complément en un fanatisme extrême. A certains moments, la dynamogénie, longtemps contenue, se décharge en mouvements violents, précipités, sans but précis : fantasias endiablées ou tournoiements de fakirs. Soit atavisme sémite, soit simple coïncidence, un délire moteur de ce genre, sans motif direct et sans intention exacte, vient parfois secouer de la manière la plus soudaine et la plus violente l'habituelle léthargie mendelssohnienne. Tel le début tourbillonnant du *Songe*



Ex. 690.

d'une nuit d'été (*Ex 663*), ou ce *perpetuum mobile* qu'est le Final de la *Fantaisie en Fa* ♯ *mineur*.

Le mode mineur qui, chez Mendelssohn comme chez les Orientaux, s'allie à des mouvements qui nous sembleraient plutôt solliciter le majeur, donne à ces bouillonnements cachés et retenus une saveur âcre de volupté inassouvie et assombrie. En certains passages, cette impression d'ambiguïté va presque jusqu'au malaise : (*Ex. 690*, p. 426). La subite dépression du ♭ (mesures 5 et 9) tranche trop sur l'allègre sautillement du reste et le rend faussement sentimental.

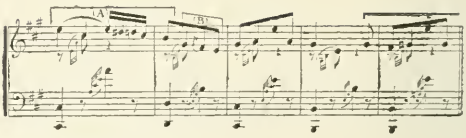
Pleinairisme.

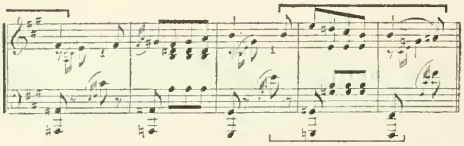
Mais la plupart des morceaux de Mendelssohn ont le charme de méditations douces, nuancées avec la plus spirituelle délicatesse. L'on dirait des confidences sur d'intangibles choses et murmurées d'une voix que voile la pudeur. L'âme, en même temps qu'elle s'abandonne, se dérobe.

La phrase musicale s'infléchit selon de très nombreux accents pathé-

[1] A propos de l'exemple 688, remarquons que Mendelssohn est l'initiateur de l'accord de quarte-sixte « point culminant » de la phrase harmonique; formule dont le dynamisme n'atteindra toute son ampleur que chez Liszt et surtout chez Wagner.

tiques. Alors que chez Berlioz ces accents, si nombreux aussi, s'enflent jusqu'à l'explosion rythmique, ils restent,





Ex. 691.

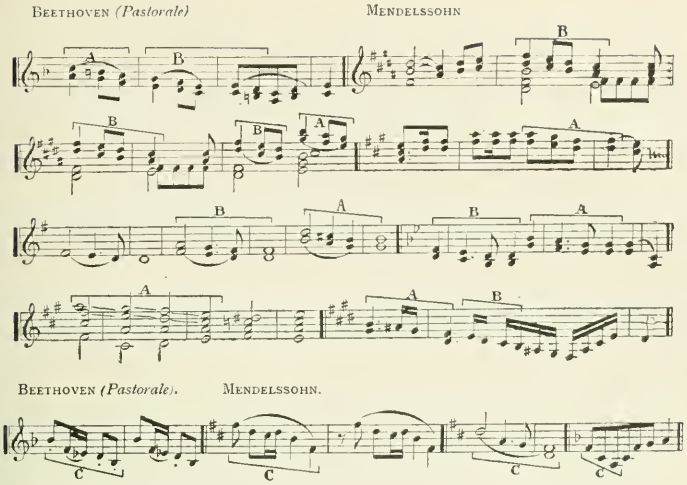
chez Mendelssohn, des accents de durée tellement dénués de brusquerie qu'ils étouffent en quelque sorte les impulsions rythmiques dans leur mollesse et leur fréquence. La courbe dynamogénique est si estompée qu'elle paraît absente. Montées et descentes en délicates, minimes ondulations dont le mouvement alangui charme par sa grâce, mais inquiète par sa complexité. (Cf. le graphique N° 15 de la planche, page 369.)

Cette *douce agitation*, impuissante à dire les fortes passions humaines, à réfléchir les soubresauts du cœur, symbolise à merveille le sommeil, rêveur à peine, d'une Méditerranée souriant au soleil d'été — ou le calme, glauque miroitement d'une mer hyperboréenne. Atmosphère sonore qui rappelle le « plein air » des peintres et dégage une semblable poésie d'enchantement, de mystère, de primordialité.

Et il semble que Mendelssohn ait surtout traduit musicalement de délicates impressions tactiles, qu'étant aquarelliste il éprouvait avec une extrême subtilité : *fraîcheur* humide des herbes et des feuilles, *poli* brillant de la voûte céleste, *rugosité* moussue des troncs, *caresse ondulante* de la brise, et toutes les mille *qualités de l'air* tellement changeantes, auxquelles l'épiderme est si sensible et qui n'ont point de nom.

Les « atmosphères » de Mendelssohn, ombres de la *Grotte de Fingal*, fluidités de la *Belle Mélusine*, nudité liquide du *Calme en mer*, suavités fraîches du *Frühlingslied*, n'évoquent point des paysages, mais à l'aide des sons suggèrent des *densités*, des *humidités*, des *ondulations*, des *températures*, des *pressions* diverses, sensations tactiles dont notre bien-être général dépend trop pour que nous y demeurions indifférents, mais qui pourtant, trop passagères, trop indistinctes, ne peuvent donner lieu qu'à de vagues émotions et ne cristallisent point en sentiments.

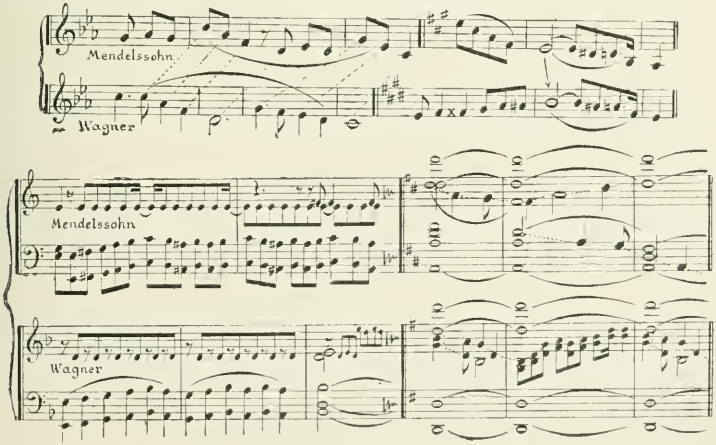
Pénétré de l'esprit agreste de la *Pastorale*, Mendelssohn en reprend certains motifs, les « pleinairise », en étend plus pathétiquement le rythme, en prolonge la spatialité (*Ex. 692*), et prémédite ainsi bon nombre d'ambiances wagnériennes, de ces « états de nature » où tout, quoique transposé dans le monde sonore, semble vivre encore selon les rythmes de la

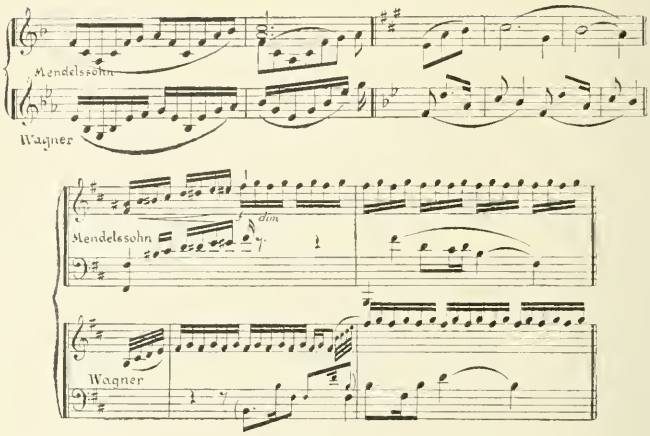


Cf. en outre les exemples 674, 681, 690, 691.

Ex. 692.

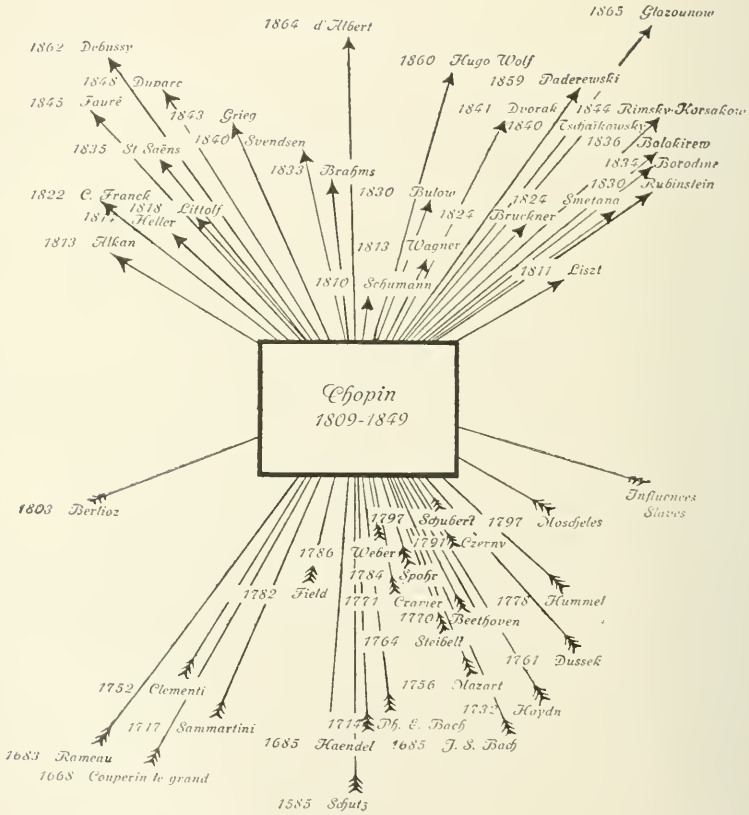
matière. Sous ce rapport, les coïncidences entre les fragments suivants de Mendelssohn et de Wagner — on en peut citer beaucoup d'autres encore — fortuites ou non, il n'importe, méritent comparaison (*Ex. 693*).





Ex. 693.

Où l'on peut voir comment, en une époque de contrastes dans les couleurs autant que dans les sentiments, Mendelssohn dispensait la chatoyance, l'eurythmie et la fluidité.


1865 Glazounow
1864 d'Albert
1862 Debussy
1860 Hugo Wolf
1859 Paderewski
1848 Duparc
1845 Fauré
1843 Grieg
1841 Dvorak
1844 Rimsky-Korsakow
1840 Tschaikowsky
1840 Svendsen
1836 Balakirew
1835 St Saëns
1833 Brahms
1834 Borodine
1830 Rubinstein
1822 C. Franck
1818 Littolf
1830 Bulow
1824 Smetana
1817 Heller
1824 Bruckner
1813 Alkan
1813 Wagner
1811 Liszt
1810 Schumann
Chopin
1809-1849
1803 Berlioz
Influences Slaves
1797 Schubert
1797 Moscheles
1791 Czerny
1786 Weber
1784 Spohr
1782 Field
1771 Cramer
1778 Hummel
1770 Beethoven
1764 Steibelt
1761 Dussek
1752 Clementi
1756 Mozart
1732 Haydn
1717 Sammartini
1714 Ph. E. Bach
1683 Rameau
1685 Haendel
1685 J. S. Bach
1668 Couperin le grand
1585 Schutz

VI. CHOPIN

« .. les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément, d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier, vous frapper au cœur. »

(Marcel Proust.)

Rejetant l'armure froide et utile de la raison, l'âme parfois secoue ses ailes gourdes, exultante s'essore, touche le haut ciel empyrée où reluit l'éternité, dans l'infini, rêveuse, se balance...

Vestiges sublimes de libre clarté, trop rares échappées du chaos de l'éphémère !

Ether divin, que de lourdes matières peuvent respirer à peine, mais nectar très subtil, essence délectable aux natures royalement spirituelles.

Chopin était, peut-être plus que quiconque, de cette race séraphique. Son génie dépouillait sans effort toute chose de ses contingences, n'en éprouvait que la valeur purement idéale, n'en saisissait que le sens profondément affectif et lui donnait figure musicale.

Cette perpétuelle métamorphose était son existence même ; rythme alternant de splendeurs et d'inquiétudes créatrices. A pareille beauté intérieure les prétentions de la réalité ne pouvaient que porter ombrage. Au milieu de ses contemporains, Chopin passait comme un hôte mystérieux, insondable prince charmant des Polognes lointaines, combien naturellement

prince parmi les bourgeoisies artificieuses du romantisme, combien archange auprès de la centauresse de Nohant. La native distinction de Chopin n'avait que faire des fadeurs que le monde prise : mais n'accordait pas davantage au contrepied de ces tièdes vertus, aux fausses et impuissantes révoltes, où tant d'artistes se complaisent.

Sa sensibilité s'effarouchait également de la médiocrité et de l'outrecuidance. Aussi Chopin n'avait-il pas coutume de s'ouvrir à autrui ; mais sans qu'on s'en doutât trop, car il savait à merveille gratifier les hommes de cette prévenance toute polonaise qui semble si affectueuse, que d'aucuns taxent d'hypocrisie et qui n'est à vrai dire que le rempart d'une âme jalouse de sa liberté et secrètement orgueilleuse.

Cette délicatesse n'était pourtant pas, comme on pourrait le croire, signe de débilité. Chopin conservait la grâce d'un adolescent par delà l'adolescence ; l'élégance était sa naturelle manière d'être. Mais sous cet aimable aspect se dissimulait un cœur viril, entièrement possédé par le sublime, sans trêve travaillé par le noble tourment de l'héroïque. Que sa sentimentalité a grand air ! Qu'elle est vierge d'intellect, si heureusement dénuée de philosophie ; si spontanée, fière, intense et accomplie, et surtout débordante de splendides superfluités. Tant d'équilibre inconscient, tant de liberté se jouant avec tant de mesure : rare et presque miraculeux privilège.

La force soutient et conduit la grâce ; la grâce rend la force légère, souple, ondoyante, pénétrante. Mais cette grâce n'a point la ligne sévère et, somme toute, avare, du classique. C'est une grâce qui se prodigue en variétés incessantes, en tournures inépuisablement nouvelles, en un ruissellement continu d'attitudes précieuses et de gestes imprévus. Les somptuosités se déroulent avec une si parfaite fusion de l'une en l'autre, que ce semble le déploiement de quelque tropicale nature, le glissement de paradisiaques visions. Ce luxe extrême n'a rien de tapageur ; point de heurts qui forcent au sursaut ; point de ces contrastes durs qui éblouissent et lassent. Tout est si prodigieusement riche — tout comme chez Bach — que rien ne l'est à l'excès. Les sonorités les plus vives s'harmonisent si radieusement, que de l'ensemble émane une sorte de douceur intense, de scintillement suave, de tension divine. C'est cela et non une prétendue faiblesse de poitrinaire qui, en la musique de Chopin, ravit les âmes féminines. Le gracile attouchement du jeune malade ne saurait que les émouvoir ; de tout leur être, elles tressaillent quand les effleure l'aile vibrante, enveloppante, irrécusable de l'archange.

Le bruissement passionné dure, dure..., sans arrêt, sans défaillance. Le souffle qui fait battre les ailes n'est jamais le dernier ; et lorsque le sortilège cesse, il pourrait durer encore.

La grâce, en se prodiguant, demeure ferme et élastique. Le geste se penche et se ploie, sans la plus légère crainte de cassure : même s'il s'allonge à l'extrême, il ne rompt pas ; il se relève toujours avec aisance,

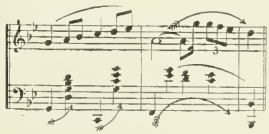
et ne surgit qu'en la plus superbe des sveltesses. Sous le corps en mouvement perpétuel et miroitant de pierreries, se cache une armature infrangible et flexible à souhait. Jamais de grimaces, de déhanchements, de pirouettes; des violences parfois, mais point de brusqueries, des violences se dressant en arcs magnifiques : des plongées mais point de chutes, des plongées vertigineuses, mais qui touchent fond avec une infinie souplesse. Des hésitations qui se prolongent, d'imperceptibles gestes qui s'ébauchent, se reprennent, s'esquissent encore, se replient..., adorablement.

S'il est une musique dont on puisse dire qu'elle exprime la « durée pure », la fluence des vicissitudes de l'âme, c'est bien celle de Chopin. Alors que la continuité de Mozart prend l'aspect d'un raisonnement intellectuel, en quelque sorte algébrique, chez Chopin le développement se poursuit selon les voies libres et imprévisibles de l'intuition, et cela au sein même des cadres métriques les plus traditionnels. La fantaisie lyrique évolue sur un fond de motricité « en imitation » : les figures motrices, à force de se répéter, donnent au morceau une insistance, une persistance affective dont l'acuité permet les écarts les plus inattendus de l'imagination sentimentale, sans que s'égare le déroulement psychologique essentiel. La spontanéité se joue avec une élasticité, une prestesse sans égale à travers le nécessaire balancement des rythmes de la danse. Continuité.

En certaines œuvres, comme les *Etudes* ou les *Impromptus*, l'égrènement ininterrompu des notes successives est homogène d'un bout à l'autre ; dans d'autres, comme la *Marche funèbre*, tandis que le mélos se meut plus irrégulièrement, l'accompagnement perdure dans une motricité identique à elle-même, ou du moins « en imitation ».

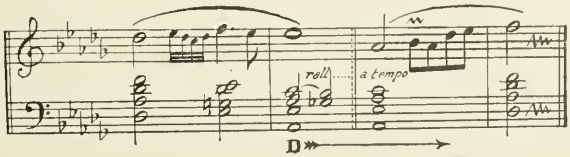
Cette particularité du développement n'épuise pas les moyens qui rendent l'allure de Chopin fluente, liée, si continue. Les périodes, groupes de huit mesures, ne se contentent pas de se surajouter l'une à l'autre ; la précédente, au moment d'expirer, anime la suivante : la note qui remplit la dernière mesure de la période se rattache intimément à la note initiale de la période seconde, soit par une anacrouse (*Ex. 694*), soit par le prolongement de la fonction tonale (*Ex. 695*) ; quelquefois, au

Nocturne N° 11.



Ex. 694.

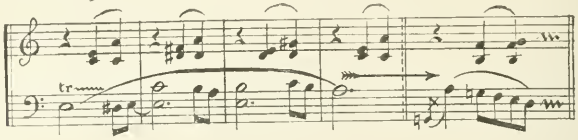
Fantaisie-Impromptu (Schéma).



Ex. 695

moment même du passage, la note demeure stationnaire pendant que l'harmonie change ; et cette double présence assure la liaison entre les atmosphères harmonieuses des deux périodes (*Ex. 696*).

Valse N° 3.



Ex. 696.

Allure pendulaire.

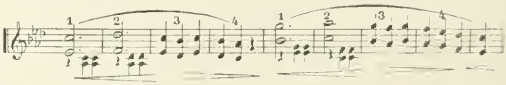
Mais un lien tout autrement profond unit indissolublement les moments successifs du discours musical. Dans la nature, le mouvement qui exprime le mieux la continuité est l'onde, l'oscillation, le balancement du pendule, motricités régulières dont chacune immanquablement détermine sa réaction en sens inverse. Chaque déplacement du pendule suggérant son retour, et ceci indéfiniment, le mouvement pendulaire se prête singulièrement à l'expression motrice de la continuité. Rien ne pouvait mieux figurer l'inscindible écoulement de la vie intérieure que l'allure pendulaire. Chopin, avec une géniale intuition, s'est saisi de ce moyen tout puissant de continuité. Sa phrase se meut par multiples oscillations, dont chaque fragment de courbe prolonge, en la modifiant, la courbe précédente, et communique inflexion à la suivante. C'est une suite de balancements plus

Nocturne N° 5.

Ex. 697.

ou moins vastes (*Ex. 697*). Dans certains cas, comme dans les mesures 3 et 4 de l'exemple 698, une oscillation accessoire s'ajoute au mouvement

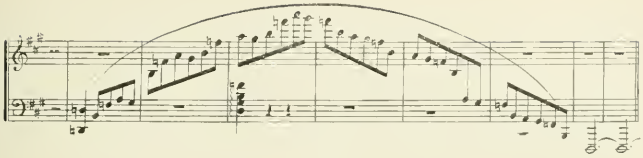
Valse N° 2.



Ex. 698.

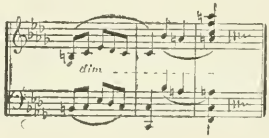
pendulaire principal, onde vassale de la vague suzeraine. Suivant le degré de passion qui soulève l'âme de Chopin, le mouvement de va-et-vient s'amplifie, balaie devant lui des espaces plus étendus (*Ex. 699*) : quelquefois même la vague est si grande, le flux affectif si prodigieux, qu'il

Scherzo II.



Ex. 699.

faut une page entière pour en exprimer le reflux; témoin cette répétition régressive du *Scherzo* en *Si♭* mineur, où quatorze répétitions du même motif (*Ex. 700*) ne sont pas trop pour figurer la longueur d'un vaste déclin.

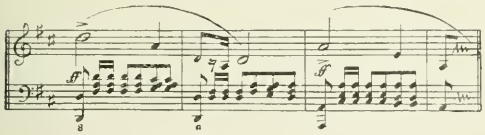


Ex. 700.

Puissance de propulsion.

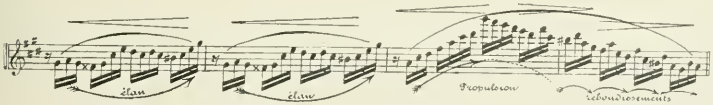
Ce balancement livré à lui-même serait facilement monotone si, aux instants où il pourrait faiblir, de fraîches impulsions ne venaient en renouveler l'élan. Jets d'énergie subite, venant à point mais sans brusquerie, propulsant les phrases et insufflant la vie à leur continuité. Projections impétueuses, comme de corps lancés dans l'espace, et qui faisaient dire à Schumann que, dans cette musique, « des canons étaient cachés sous les fleurs ». Le projectile part, soit par explosion brusque (*Ex. 701*), soit après une tension préparatoire (l'anacrouse) semblable à celle de l'arc qui se bande (*Ex. 694*). Ces phrases propulsives s'ordonnent souvent en une succession faisant songer au geste du frondeur qui, pour lancer son projectile, imprime à la fronde une série d'impulsions rotatives. Le début de la célèbre *Valse en Ré♭* (*N° 6*) en offre un magnifique exemple : neuf rotations préliminaires projettent la gamme jusqu'au *si ♭*, apogée de la trajectoire. Le nombre des élans initiaux est d'ordinaire moins considérable. Dans l'exemple 702, deux élans suffisent.

Polonaise N° 4.



Ex. 701.

Fantaisie-Impromptu.



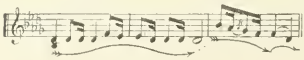
Ex. 702.

Dans certains tours mélodiques plus populaires d'allure, le même mou-

Nocturne N° 15.

Ex. 703.

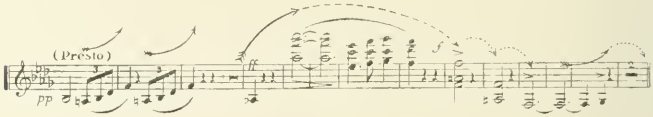
vement persiste, mais schématisé et moins agressif (*Ex. 703*), quoique avec la même chute finale — si favorable à l'expression dramatique de la *Marche funèbre* (*Ex. 704*).



Ex. 704.

Quelquefois la propulsion avorte en une chute douloureuse qui, après l'élan monstre, semble une tragique dégringolade (*Ex. 705*). Ne dirait-on pas

Scherzo II.



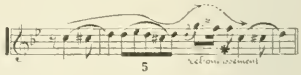
Ex. 705.

qu'après ces deux impulsions suivies d'un gigantesque bondissement (d'un bout à l'autre du clavier) le projectile, ayant plané dans les nues, se brise en retombant de roc en roc.

« Plané ».

Dans toute trajectoire, le moment le plus intéressant, le plus impressionnant est celui où le projectile atteint le sommet de sa course parabolique. Sentant toute l'importance psychologique du point culminant, Chopin en exalte l'effet en le prolongeant. Aux climax des courbes mélodiques, des notes longuement tenues symbolisent par leur attitude expectante le « plané » du vol ou du saut (*Ex. 706*). L'impression du « plané » se renforce de ce que la note longue est suivie d'une ou plusieurs autres moins élevées et souvent beaucoup plus courtes qui, tout en suggérant la chute, font valoir par contraste la lévitation précédente (cf. ex. 712). L'imagination balistique de Chopin est si vivace qu'en certains cas les paraboles se supplantent l'une l'autre ; à tel point, quelquefois, que les culminances se coudoient, que de minuscules vols planés s'entrecoupent de plongées ondoyantes. Ces perpétuels coups d'ailes, cette natation aisée dans de fluides atmosphères,

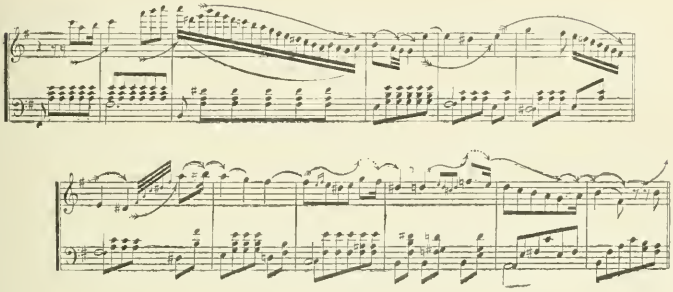
Nocturne N° 11.



Ex. 706.

donnent à la musique de Chopin un caractère de sublime légèreté, de limpidité bienheureuse, de triomphe spirituel (*Ex. 707*).

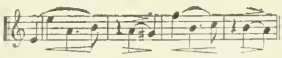
Concerto en *Mi mineur.*



Ex. 707

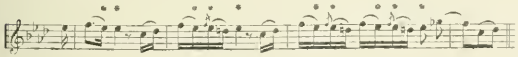
Par excès d'élasticité motrice, parfois, un brusque saut de la main droite du pianiste interrompt momentanément la parabole (*Ex. 708*). Tel un souple bondissement de panthère, le mouvement, après avoir enjambé la pause, reprend et termine la courbe initiale. La trajectoire, parfois très courte, peut s'étendre sur 4 et même 8 mesures. Dans ces trajectoires étendues, de multiples mouvements accessoires serpentent ou tournoient autour d'une note longuement planée — en certains cas seulement sous-entendue (*Ex. 698, 699, 703, 706, 710*). L'exemple 709, particulièrement intéressant, montre la longue note planée *mi* ♭ (accord sous-entendu *la* ♭ *do mi* ♭) réapparaissant à travers une bonne vingtaine de notes tout en servant elle-même de tremplin à 4 *fa* planés, précédés d'une anacrouse (*ré*) et suivis d'une chute. L'intuition motrice du saut est, chez Chopin, si parfaite, la prise d'élan si élastique, la courbure si suggestive, que même lorsque l'anacrouse est descendante ou absente, la note n'en semble pas moins planée. Aussi bien que Schubert, Chopin affectionne ces formules slaves dans lesquelles la mélodie piétine sur une note ou oscille autour d'elle. La *Marche funèbre Ex. 710*) est du type de la *Marche de Rakoczky*

Valse N° 3.

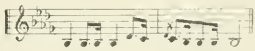


Ex. 708.

Polonaise N° 6.



Ex. 709



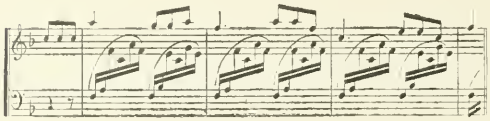
Ex. 710

(cf. *Ex. 615*, p. 392). Dans le thème de la *Polonaise en La♭* (ex. 709), ce principe d'oscillation atteint des limites extraordinaires.

Variété affective.

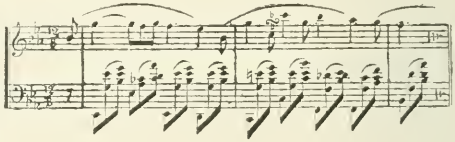
Chaque pièce de Chopin est très une de sentiment, malgré le continuel jeu des nuances. Sur un fond de cénesthésie à peu près homogène s'ébattent des kinesthésies et des dynamismes infiniment variés et mouvants (entre autres de nombreux *crescendos* successifs). Admirable coïncidence de liberté et de mesure. Ce que l'âme de Chopin a conservé de slave se donne carrière en mille figurines motrices d'une délicatesse extrême[1].

Ce n'est pas comme chez Mozart délectation d'esprit, mais miroitement sincère du cœur. Le moindre geste de Chopin est suggestif. Que l'on compare la formule du *Nocturne* de Field dont il s'inspire (*Ex. 711*) à son geste à lui (*Ex. 712*), et l'on sentira combien la phrase de Field est par Chopin relevée, prolongée, projetée dans l'espace : la flèche qui, chez Field, parcourt sa parabole pour retomber à terre, prend maintenant des ailes et devient le phénix s'élançant vers l'azur.



Ex. 711.

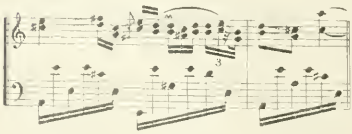
Nocturne N° 2.



Ex. 712.

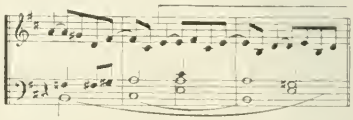
Cette continuelle projection acquiert un sens idéal d'immatérialité et d'infini, surtout lorsque l'ascension s'accomplit sans heurt aucun, par glissement (*Ex. 713*). Wagner, aux heures de son plus ardent lyrisme, renouvellera cette expression de lévitation (*Ex. 714*).

Nocturne N° 8.



Ex. 713.

Maîtres-Chanteurs.

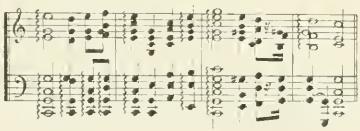


Ex. 714

[1] Il n'est pas impossible que cette souplesse affective propre aux Slaves, en déterminant chez Chopin une si grande variété harmonique, n'ait influencé pour ainsi dire tout le mouvement phonesthétique occidental. On sait combien Schumann et Liszt apprirent de Chopin — et combien Wagner doit à Liszt. D'autre part, nommer ces maîtres, c'est nommer toutes les écoles contemporaines.

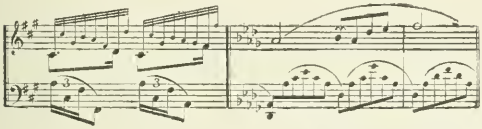
Aérienneté harmonique.

La superbe abondance motrice qui fait, des pages durant, fuser, tourbillonner les notes, remplit si bien l'espace sonore que Chopin, exclusivement pianiste, sent peu le besoin d'écrire des harmonies simultanées pleines ou compactes. Chose étonnante, à part les fragments genre choral d'église — où les accords sont, par besoin de virtuosité, à notes multiples (Ex. choral du *Nocturne* en *Do* mineur, *Ex. 715*; de la *Fantaisie* en *Fa* mineur), la plus grande partie de sa technique est à deux voix seulement (*Ex. 716*) et peut, à ce titre, se réclamer des sonates de Mozart, voire des *Inventions à deux voix* de Bach.



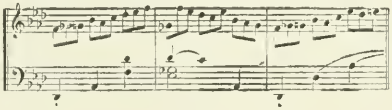
Ex. 715.

Prélude N° 8. *Fantaisie-Impromptu.*



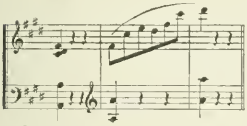
Le déplacement rapide du contrepoint de chaque voix suffit à donner l'impression de la plénitude. C'est ainsi que l'accord de tierce-quarte-sixte du IIe degré mineur, orchestré si pleinement par Berlioz dans le *Lacrymosa* de son *Requiem*, est chez Chopin d'un sonoris aussi vaste et grandiose bien qu'exprimé par deux voix seulement (*Ex. 717*) — à la seule condition que la pédale forte du piano, ce grand auxiliaire de la virtuosité pianistique, soit employée pour en collectionner les éléments sonores. L'extension croissante des arpèges permet un enrichissement acoustique de tous les instants (*Ex. 718*). Harmonie complexe et légère, translucide, qui complète l'aérienneté, la fluidité raréfiée, l'« éthéréité » de Chopin. Double caractère que relève encore la nombreuse présence de septièmes et de neuvièmes, presque toujours directement inspirées de la série harmonique (*Ex. 719*, p. 440).

Concerto en *Fa* mineur.



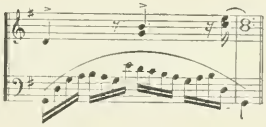
Ex. 716.

Scherzo III.



Ex. 717.

Prélude N° 3.

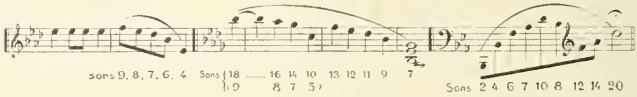


Ex. 718.

Chatoyance.

Les accords, en attitude encore plus disséminée que chez Weber, placent toujours leur tierce assez loin de la quinte basse pour en bien dégager le sonoris sympathique. Le solide et lumineux cristal du naturisme harmonique se parsème, sans

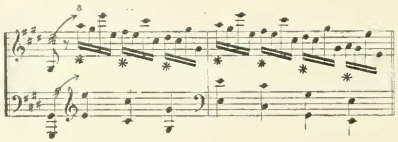
Valse N° 2. *Prélude N° 15.* *Nocturne N° 2.*



Ex. 719.

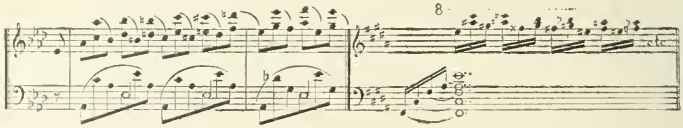
crainte de dureté, de multiples appogiatures et notes d'échange, rapides dissonances qui constellent le mélos d'aspérités fugitives. Nobles froissis de soie ou de velours, brochés d'or égratigneur. Une sorte de « halo sonore » nimbe les notes de l'accord (*Ex. 720*), même compliquées d'appogiature. Et quel « brillant », lorsque appliquant à sa technique à deux voix les harmonieuses richesses du gymel, Chopin fait vibrer ses mélodies ou ses traits, de séries de tierces, de sixtes, diatoniques ou chromatiques à la mode de Field[1], ou encore brisées (*Ex. 721*) ; dissonantisme qui éblouit comme le multiple scintillement d'un lustre vénitien.

Fantaisie-Impromptu.



Ex. 720.

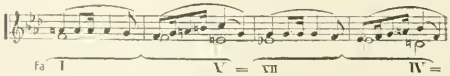
Etude (Op. 10 N° 10). *Nocturne N° 3.*

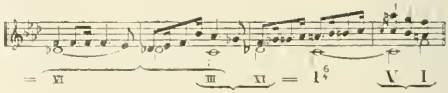


Ex. 721.

L'harmonie, tout comme la mélodie, révèle la mobilité et la variété affectives de Chopin. Peu de compositeurs peuvent lutter avec lui pour la chatoyance des degrés dans le développement (*Ex. 722*), chatoyance qui, à tout instant, influe sur la création mélodique. Voici un exemple magnifique de substitution compliquée d'altération — peut-être inspirée du début de la *Wallsteinsonate* de Beethoven. La suite des har-

Fantaisie en *Fa* mineur.



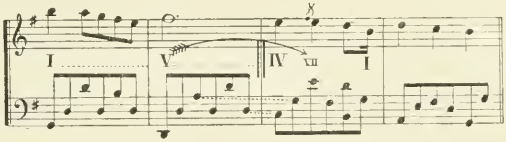


Ex. 722.

[1] Pour la virtuosité pianistique, Chopin s'inspire encore de Clementi, de Weber, de Schubert, de Dussek, de Hummel, de Moscheles.

monies de bien des thèmes classiques pourrait se deviner ; pour Chopin, on tomberait sûrement à faux ; son imagination prodigieuse coule de degré en degré avec une insurpassable fantaisie. Après une sous-période aboutissant à la Dominante, il attaquera directement la Sous-dominante sans craindre l'organum toujours présent dans ce cas ; pour lui, le saut par dessus la Tonique signifie une volte-face affective dont l'intérêt compense le trouble de l'opposition cadencielle (*Ex. 723*).

Concerto en *Mi* mineur.



Ex. 723.

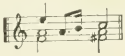
Rien n'est plus intéressant pour le compositeur que l'analyse des degrés de Chopin, dont l'enchaînement s'appuie du reste sur la formule II V I [1], dès qu'il y a modulation avec ou sans altération [2].

Vibrance pentaphone.

Parmi les notes adventices qui auréolent les substances harmoniques des accords — profusion de chatoyance et de scintillement — il est deux espèces de sons dont la particulière vibrance donne au sonoris de Chopin un cachet de multiplicité bien moderne. Nous voulons parler de notes inconnues à l'harmonie classique et que nous appellerons « sons surharmoniques » et « sons complémentaires ». Par « son

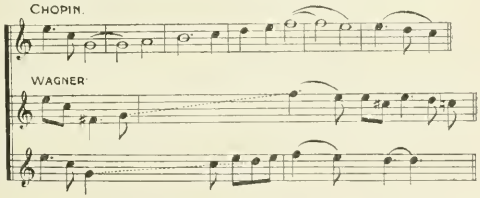
[1] Chopin affectionne le IIe degré avec quinte diminuée et septième mineure (en *Do : ré fa la♭ do*) ; son œuvre fourmille de formules I II^7 V^7 I avec la forme dépressive du IIe degré, qu'il partage avec Liszt et Wagner.

Ex. 724



Ex. 725.

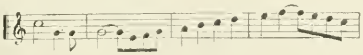
[2] Tout comme comme chez Wagner, il semble que le maître polonais ait, lui aussi, collaboré à l'édification de l'univers wagnérien, en particulier à la phonesthétique de *Tristan*, où se retrouvent les mêmes accords de neuvième sans la quinte



Ex. 726

(*Ex. 724*), les mêmes rythmes (*Ex. 725*); et d'autres reflets encore (*Ex. 726*), déjà apparentés aux œuvres qui suivront (*Ex. 727*).

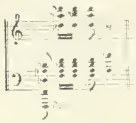
Maîtres-Chanteurs.



Ex. 727.

surharmonique » il faut entendre la quinte de la quinte (par exemple *ré* ajouté à la quinte *do sol*), résultat tout spontané du pentaphonisme, dont il a été question au sujet de Rameau (cf. ex. 367, p. 260). Cet harmonieux bourdonnement n'est autre chose que la totalité des quatre quintes superposées *sol-ré-la-mi-si*, soit la gamme pentaphone dans toute sa plénitude. D'ailleurs le pentaphonisme rayonne un peu partout dans la mélodie : qu'il suffise de rappeler la célèbre *Etude sur touches noires*, si caractéristique du sonoris de Chopin.

Polonaise N° 4.

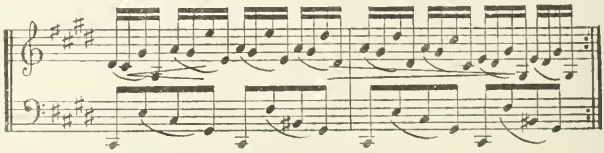


Ex. 728.

Comme nous l'avons déjà montré (pages 319 et 413), le pentaphonisme explique l'agrément spécial de l'ensemble : accord parfait + sixte (*do mi sol + la ; Ex. 476*). Cet accord ressortit à l'« harmonie complémentaire » dont l'étude fera l'objet du chapitre qui suit. Dans l'exemple 728, le *si♭* est complémentaire de l'accord *ré ? fa la ♭*, ce qui autorise la tenue de la pédale forte du piano à travers toutes ces notes et rend leur fusion plus troublante. Dans l'exemple 718, le *mi* culminant (main gauche) est complémentaire de l'accord *sol si ré*, et les *la* précédents sont surharmoniques de la quinte *ré*.

A travers les alternances de passion et de rêves purs, les lévitations glorieuses, langoureuses, ou simplement magnifiques, à travers les fusées miroitantes et les épiques chevauchées, les sourdes pénombres et les cliquetis clairs, circule comme une plainte latente le « zal » polonais, douleur qui s'exalte d'être douloureuse, souffrance immanente qui connaît sa beauté, et qui sait que l'homme n'est quelque chose que par la tristesse de son âme et l'éternelle mélancolie de sa pensée :

Fantaisie-Impromptu.



L'HARMONIE COMPLÉMENTAIRE

On sait que les diverses couleurs du spectre atteignent leur maximum de netteté, de « saturation », quand elles sont accompagnées de leur couleur complémentaire. Sont complémentaires les couleurs antagonistes dont les rayons produisent par leur mélange la sensation de gris blanc :

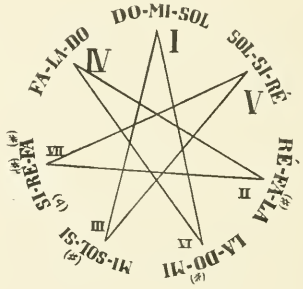
Rouge	—	Bleu-vert
Orange	—	Bleu de Prusse
Jaune	—	Bleu indigo
Vert-jaune	—	Violet
Vert	—	Pourpre

Si deux couleurs complémentaires, supposons le rouge et le vert, excitent l'œil au plus haut degré quand elles sont placées côte à côte, c'est probablement qu'étant précisément les plus antagonistes, elles produisent des effets optiques d'une espèce très différente, d'où lutte dans la conscience, augmentation d'irritabilité et dynamogénie, que nous traduisons par les mots « vibration de couleurs ». C'est le désir de cette vibration, exploité plus consciemment par Eugène Delacroix et son école, qui poussera tel peintre à cerner ou strier de lignes vertes ou bleuâtres les lèvres rouges d'un portrait. Si les chevelures blondes ou rouges appellent presque invariablement des chapeaux violets ou bleus, c'est en vertu du même principe que nous résumerons par une étoile à sept pointes :

Le sommet de chacun de ces angles est la couleur qui a pour complémentaire la

réunion des deux opposées. Si, par exemple, le vert a comme couleur antagoniste le pourpre, c'est que cette dernière est précisément le mélange du violet et du rouge, et ainsi de suite.

Considérons maintenant la série cadencielle I IV VII III VI II V I, comme psychologiquement équivalente à la série des couleurs rouge-orange-jaune-vert-bleu-indigo-violet, c'est-à-dire formée d'accords dont chacun est affectivement parent du précédent (parenté par quintes, rapport 2 : 3). En la substituant à la série colorée ci-dessus, nous obtenons :

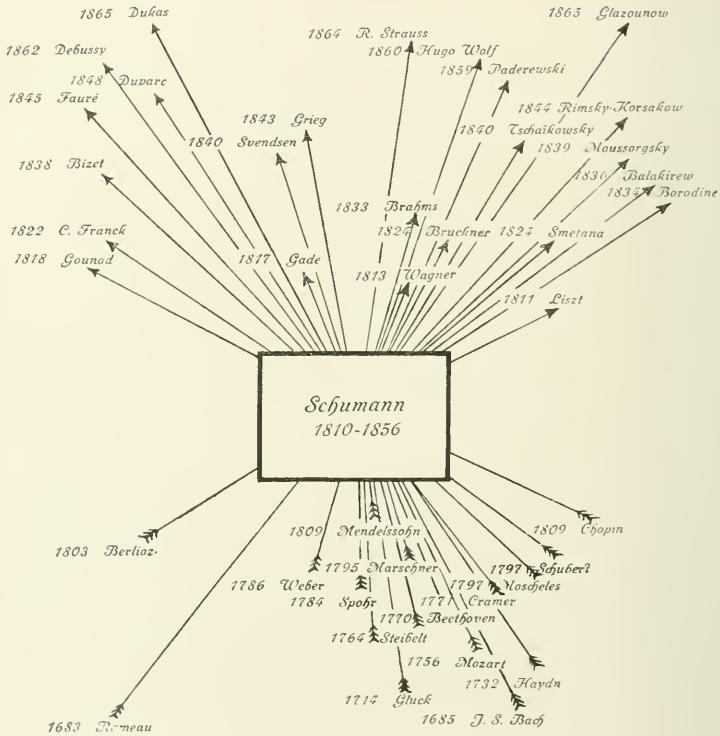


Le degré situé au sommet de chaque angle aura pour degrés complémentaires — ou antagonistes — les deux opposés. Ainsi I aura VI et III, et ainsi de suite. Si nous disons qu'il s'agit de degrés *antagonistes*, alors qu'en apparence il s'agirait précisément de degrés *relatifs*, c'est que nous considérons ici chaque degré à l'état parfait majeur, accompagné de ses harmoniques 3 et 5, facteurs de son timbre. Le I (*do mi sol*) a donc pour antagonistes *la do* ♯ *mi* (conflit de la prime de I) et *mi sol* ♯ *si* (conflit de la quinte de I), c'est-à-dire une dissonance que le gymel avait pris soin d'éliminer pratiquement, mais qui est réellement présente dans le timbre de *la* et de *mi*. Ajouter la note *la* à l'accord *do mi sol*, c'est donc susciter un *do* ♯ dissonant; lui ajouter la note *si*, c'est renforcer le IIIe degré *mi*, et par conséquent exalter le *sol* ♯ présent dans le timbre de *mi* (dont il est le son 5). Les accords de *la* (majeur) et de *mi* (majeur) étant en antagonisme maximum avec l'accord *do mi sol*, quoique d'une façon sous-entendue, apparaissent comme ses degrés complémentaires, d'où vibration acoustique plus intense, et dynamogénie. Les notes *la* ou *si*, ajoutées à l'accord *do mi sol*, agissent comme le trait vert ou bleu qui rend plus vibrant le rouge de la lèvre du portrait.

Latente dans le pentaphonisme, pressentie par Monteverde, puis par J.-S. Bach, épisodiquement exploitée par Beethoven (cf. les trilles sur les arpèges majeurs ou

mineurs du *Prestissimo* terminant la Sonate op. 53 en *Do* majeur)[1], l'harmonie complémentaire prend chez Mendelssohn une signification plus précise et qui en fait un précurseur direct de Wagner. Chez Chopin, elle est, nous l'avons remarqué, très développée déjà, mais porte presque exclusivement sur des notes *successives*, ce qui la rend moins évidente que chez Wagner, où elle deviendra la raison essentielle de l'originalité harmonique.

[1] Et par extension l'admirable double trille en sens contraire dans l'*andante* de la Sonate op. 91.


1865 Dukas
1865 Glazounow
1864 R. Strauss
1860 Hugo Wolf
1862 Debussy
1859 Paderewski
1848 Duparc
1845 Fauré
1844 Rimsky-Korsakow
1843 Grieg
1840 Tschaikowsky
1840 Svendsen
1839 Moussorgsky
1838 Bizet
1836 Balakirew
1834 Borodine
1833 Brahms
1822 C. Franck
1824 Bruckner
1824 Smetana
1818 Gounod
1817 Gade
1813 Wagner
1811 Liszt
Schumann
1810-1856
1809 Mendelssohn
1809 Chopin
1803 Berlioz
1795 Marschner
1797 Schubert
1797 Moscheles
1786 Weber
1784 Spohr
1777 Cramer
1770 Beethoven
1764 Steibelt
1756 Mozart
1732 Haydn
1714 Gluck
1685 J. S. Bach
1683 Rameau

VII. SCHUMANN

« Ah ! le monde sans hommes, que serait-il ? Un cimetière infini, un sommeil de mort sans rêve, une nature sans fleurs et sans printemps, un théâtre d'ombres sans figures... Et pourtant, ce monde, avec des hommes, qu'est-il ? Un immense tombeau de rêves engloutis, un jardin de cyprès et de saules pleureurs, un théâtre muet d'ombres en larmes. »

(Lettre de Schumann à Gisbert Rosen.)

Il est des idéalistes qui, inlassablement, proposent leur idéal à la réalité, et persistent malgré tous les échecs, malgré toutes les amertumes, dans ces désespérantes tentatives. Chaque assaut nouveau aiguise leur douleur : de bataille en bataille se fait plus large la blessure ; mais le combattant meurtri s'avère d'airain par l'infrangible résistance.

D'autres, sans même tenter ces exploits périlleux, de prime abord éludant le conflit, demeurant repliés sur eux-mêmes, se condamnent au culte unique de leurs trésors intérieurs. Pour ceux-ci, qui renoncent ou abandonnent bientôt la lutte, l'abîme entre la réalité et l'idéal se creuse toujours plus. Passionnément épris de la vie, ils s'en détournent avec une appréhension sauvage. Une lourde mélancolie vient envelopper les joies et les souffrances solitaires. A force d'isolement, la vie émotionnelle s'exaspère : tout l'être frémit et retentit à la moindre atteinte ; le plus mince événement provoque des répercussions profondes, et le contact porte tellement à vif que, même heureuse, la contingence est subie avec douleur. Toute fraîche sveltesse, à peine entrevue, incite à l'amour. Un rayon de soleil sur un pré verdoyant exalte jusqu'au délire. La déconvenue la

plus légère plonge dans le désespoir. La douce parole d'un ami ouvre toutes les écluses de la tendresse.

Sensibilité si vive ne trouve de bienfaisant repos que dans le rêve. Alors que l'homme raisonnable est contempteur de rêverie et n'aperçoit autour de son parc étroit, aux avenues rectilignes, que le vide, les âmes sensibles n'éprouvent que dans le rêve la véritable plénitude. Les émotions vécues sont trop fragmentaires, imparfaites, mêlées de ridicule; les émotions rêvées sont les plus belles ; là, rien ne s'interpose pour affaiblir ou polluer. Dans la douceur du rêve, tout s'harmonise : les contrastes deviennent des nuances, les contacts des effusions.

Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Au moindre souffle, les cordes se mettent à vibrer, et le melos psychologique se déroule. Tandis que la personne agissante se fige, l'imagination affective vagabonde, s'attarde avec complaisance aux plus douces, aux plus chaudes, aux plus angoissées situations du cœur. Défilé imprévu, charmant et terrifiant comme un cortège de carnaval. Mais cette fantaisie n'a rien de funambulesque. C'est la liberté exquise et toute naturelle du sentiment. Point n'est besoin d'inventions surprenantes ; les émotions les plus simplement humaines, avec leur irrésistible puissance de vérité. Espérances, aveux, mélancolies, claires tendresses, noirs pressentiments, toujours les mêmes ; profondes, éternelles vicissitudes de tous les cœurs où brûle, ardente, la flamme de l'idéal et de l'amour.

Chopin et Schumann, quelle constellation ! L'un avec cette élégance, cette aristocratique pureté de l'archange ; l'autre, plus véridiquement, plus humainement poète, avec sa chaleur inapprêtée, et tant de plébéienne, sympathique infortune.

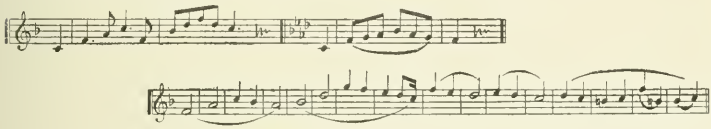
L'œuvre de Schumann ne se refroidit pas au passage à travers les sphères de l'intelligence créatrice. Elle jaillit, toute bouillante encore de la fusion au plus profond de l'être, trouble et lourde, pantelante de création. Le décor du sanctuaire est aboli. Le tabernacle s'ouvre et le mystère est révélé d'emblée, tout entier. Schumann peut ouvrir son âme à deux battants et laisser échapper les blanches colombes de ses songes. Elles sauront où se poser, et les yeux les plus prévenus ne verront sur le socle consacré qu'une Psyché, pure, nue et frémissante.

Emotivité passionnée.

L'émotivité passionnée et douce de l'âme schumannienne donne à sa musique un caractère au premier abord indéfinissable. Elle paraît saccadée et pourtant arrondie, haletante et suave, agitée et stagnante. Ces attributs inconciliables aux yeux de la raison sont les formes confuses que revêt l'affectivité lorsque, livrée à elle-même, elle se replonge dans sa primitivité. La phrase de Schumann, en général courte et arrondie, aux intervalles restreints, souvent diatoniques ou même chromatiques, épouse en quelque sorte l'inflexion souple et continue du cri, qui est, comme nous le savons

déjà, l'expression la plus profonde et la plus immédiate du rythme émotionnel. La mélodie de Schumann empoigne et obsède comme une incantation, cette mystérieuse puissance de la voix qui, dans les âges primitifs, liait les volontés et prétendait même plier le destin. Instrumentale, elle enchante encore, mais combien plus dans le *Lied* vocal, où le sortilège opère pleinement.

Ces « cris » du mélos, qui s'étendent sur un petit nombre de mesures, sont comme de successifs épanchements qui jaillissent de l'indistinct, soudain s'agglomèrent assez pour que s'ébauche l'orientation affective, pour que s'ébranle l'émotion, puis aussitôt s'évanouissent[1] (*Ex. 729*).

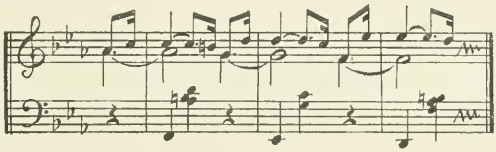


Ex. 729.

Surgissement trop bref, tout enveloppé encore de limbes primordiaux, état émotionnel trop insaisissable pour que l'intellect puisse en accuser la différenciation, en restreindre les possibilités par la trop grande précision des caractères. Schumann pénètre sans effort aux centres mêmes des irradiations affectives ; c'est par multiplicité de répercussions qu'il émeut si profondément et si complètement. Le morceau intitulé *Dans la nuit* (*Fantaisies*, op. 12) entr'ouvre plus que tout autre peut-être cet abîme d'affectivité ; les intermittences du motif de la main droite retentissent au milieu des ténèbres subconscientes de l'accompagnement comme de brusques et fugitives « illuminations ».

Intermittence.

Schumann a le geste romantique du désir ; mais c'est un désir qui, n'aboutissant pas à l'essor soutenu, se relâche pour reprendre encore. L'élan se bloque aussitôt sur l'accent pathétique ; cette impression d'arrêt définitif est renforcée par le fait que, presque invariablement, la note courte précédant l'accent pathétique donne par avance le son, la hauteur de la note pathétique elle-même. La pièce du *Carnaval* qui a pour titre « Chiarina » en est un exemple bien typique (*Ex. 730*) ; ce geste bref et émouvant s'y répète



Ex. 730.

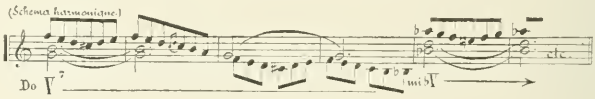
[1] L'originalité de Schumann s'expliquerait peut-être par le type « accidentellement explosif » qu'a défini W. James, dans lequel « les forces d'inhibition peuvent se trouver trop faibles pour contenir

quarante fois sans interruption. Bien des morceaux de Schumann cessent en pleine action, se coupent brusquement, se bloquent sans aucun apprêt de terminaison.

La syncope, si fréquente, est l'expression la plus complète de l'arrêt de tendance, de la suspension soudaine d'émotion ; la note pathétique ne fait qu'un avec sa préparation : c'est dans ces passages syncopés que le passionné Florestan halète avec le plus de fièvre [1].

Insinuations.

Une poésie intense et suave se dégage des suspensions sur l'infini en lesquelles se figent si souvent les courtes phrases schumanniennes. Sur ces insinuations, le rêve peut broder à l'aise. Certaines mélodies, afin d'échapper à la tyrannie de la Tonique, commencent sur un degré relatif, sur une Dominante, ou même sur la dominante de la dominante ; cette révélation peu franche de la Tonalité fait planer une poétique incertitude (cf. *Ex. 742*). Des fragments même étendus reposent sur une Dominante,



Ex. 731.

sans que suive la Tonique (*Ex. 731*). Des morceaux d'allure même très vivace ont des fins évanescentes, s'éteignent par « décroissantes intensités ». La berceuse de « L'enfant qui s'endort » (*Scènes d'enfants* n° 12) expire sur une Sous-dominante, anomalie phonesthétique sans précédent, d'une suggestion combien pénétrante.

Afin que s'estompent les notes trop directement expressives de l'accord, Schumann en retarde l'apparition par l'appogiature mélodique, simple ou double.

Cordialité.

Ailleurs le cœur se donne tout entier en des élans superbes d'abondance cordiale, telle que la prodigieuse *Widmung* (« A ma fiancée »), où tout se dilate, s'épanouit ; tel le *Ich grolle nicht*, embrasement qui se noie dans le plus sublime renoncement.

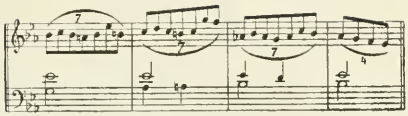
Schumann réunissait en sa personne le doux Eusebius (*Ex. 732*, p. 451)

l'explosion des tendances impulsives ». Schumann, comme Beethoven, est un « passionné », un homme à idées fixes. Les formules se répètent inlassablement au cours d'un même morceau ; insistance sans progression réelle. Beethoven étant un stoïque qui se domine, qui oppose une digue au flot montant de son innervation, est de force à soutenir les longues gradations qui, de temps à autre, éclatent en culminances formidables. Schumann, incapable de maintenir la digue longtemps fermée, se dépense en minimes mais continuelles explosions ; la dynamogénie *n'arrive pas à s'accumuler*. De là ces gestes ronds et adoucis, ces pointes peu virulentes, cette atmosphère diffuse, cette passion plus tendre que tragique.

[1] Cf. note page 451.

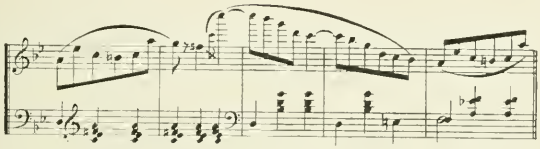
et le passionné Florestan [1] (*Ex. 733*). Au milieu des plus amènes fusions mélodiques, pointent de fantaisistes sauts (*Ex. 734*), soudains, minuscules contrastes qui à tout instant vivifient la torpeur de la cantilène. Cela va quelquefois jusqu'à une accumulation de sauts coup sur coup répétés (*Ex. 735*). Mais en général ces sauts ne portent

Carnaval (*Eusebius*).



Ex. 732

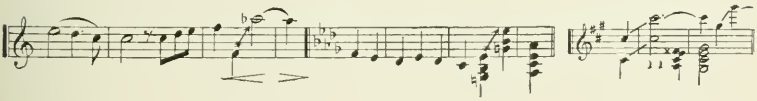
Carnaval (*Florestan*).



Ex. 733

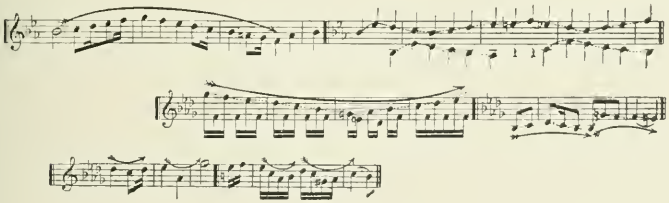
pas préjudice au fusionné du mélos, qui reste bien le caractère dominant

Concerto en *La*. *Grillen*. *Concerto* en *La*.



Ex 734. *Ex 735.*

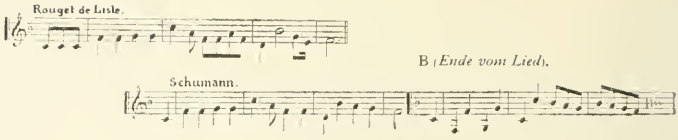
de Schumann (*Ex. 736*). Il arrondit jusqu'à la *Marseillaise* (dans « Les



Ex. 736.

deux Grenadiers »), transmue l'impétuosité un peu anguleuse de Rouget de Lisle en un chaud lyrisme héroïque (*Ex. 737*, p. 452).

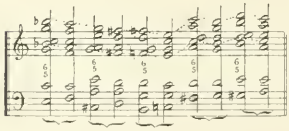
[1] C'est au cénacle des « Davidsbündler » que Schumann portait ces deux noms symboliques des deux aspects de son caractère.



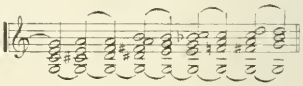
Ex. 737.

Chromatisme et mélancolie.

L'ineffable, le métaphysique de Schumann tient encore, et tout autant qu'à l'allure mélodique, à l'emploi discret mais constant du chromatisme, qui, circulant dans toutes les voix, resserre partout la fusion entre les différents accords, ménage d'insensibles glissements d'une émotion à l'autre. A tout changement d'accord important, Schumann trouve une occasion de modulation en considérant l'accord nouveau comme une Tonique que son désir de fusion amène par la Dominante, semblant ne pas pouvoir résister à cette sollicitation tonale, même fugitive. Lorsqu'il reprend les accords de sixte du récitatif de Haendel, de Bach ou de Gluck, il fait précéder chacun d'eux d'une sensible, ce qui est précisément une altération chromatique (*Ex. 738*). Ornés de la quinte — qui en fait des accords de quinte-sixte — ces accords, tous fondés sur des sensibles en voie de résolution, acquièrent cette chaude plénitude qui est l'apanage de l'harmonie schumannienne. Combinés avec la pédale sur la quinte, des enchaînements semblables lui permettent d'obtenir des gradations — il est vrai plus architectoniques que dynamiques (*Ex. 739*). Pourtant le chromatisme de Schumann ne pousse point jusqu'aux impressions strangulantes ou fiévreuses que fait éprouver celui de Liszt ou de Wagner. S'ils sont fréquents, les passages chromatiques sont extrêmement brefs (le plus souvent une seule note chromatique) et ils n'inquiètent que pour venir se fondre dans l'euphonie apaisante du diatonisme populaire (cf. *ex. 732, 742, 747*). Ainsi alternent sans cesse les angoisses et les abandons : mélancolie qui étreint avec tendresse, avec passion même, mais ne s'exalte point jusqu'aux affres tragiques. Les notes sensibles qui, constamment, introduisent les degrés secondaires, en rendent le caractère plus poignant, exaspèrent leur contraste modal avec la tonalité générale. Rapide échange d'ombres et de lumières, dont se dégage dans l'ensemble une sorte de rayonnement diffus, d' « obscure clarté ». Les tritons résultant des nombreuses sensibles (cf. *ex. 226*, page 196) émaillent de leur scintillement les pénombres plaintives du chromatisme.



Ex. 738.

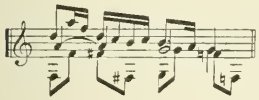


Ex. 739.

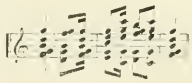
« Obscure clarté ».

S'inspirant de l'harmonie polyodique, Schumann arrive à mieux exprimer que

la plupart de ses contemporains le « flou » d'une âme rêveuse et germaniquement romantique. Les symphonistes classiques, en s'éloignant du contrepoint, en cherchant à mieux caractériser leurs places cadencielles, en considérant de plus en plus les voix inférieures comme le simple commentaire harmonique et tonal de la mélodie, avaient perdu de vue la mobilité expressive de la basse telle que Bach, contrapuntiste, la comprenait (*Ex. 740*), telle que Beethoven, moins que Haydn et Mozart impressionné par les superficielles basses italiennes, l'avait réentrevue : (*Ex. 741*). Schumann se sent très attiré par cette souplesse favorable à la douceur eusébienne ; de sa basse mouvante, il étoffe les fonctions tonales en leur adjoignant *par dessous* des notes consonantes appartenant au dessin propre de la basse (cf. *ex. 742*). C'est ainsi qu'il arrive à l'usage de l'accord de tierce-quarte-sixte qu'il prolonge en station pour mieux jouir de sa plénitude sonore (*Ex. 743*) et prépare le merveilleux monde harmonique de Wagner, auquel la sympathie des sons 3 et 4, placés au grave, donne tant de voluptueuse rondeur (*Ex. 744*).

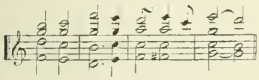


Ex. 740.



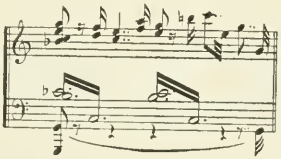
Ex. 741.

Der Dichter Spricht.



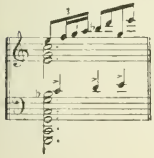
Ex. 742.

IIe Symphonie.



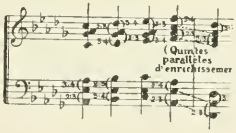
Ex. 743.

Crépuscule des Dieux.



Ex. 744.

Grillen.



Ex. 745.

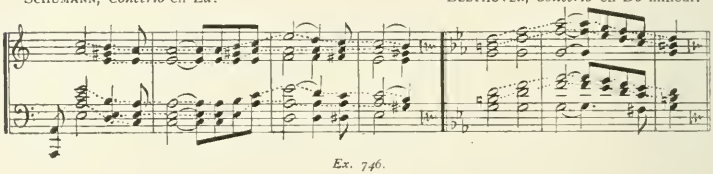
La mise en valeur de ces rapports acoustiques simples, particulièrement frappants dans les basses, veloute largement les harmonies. L'exemple 745 montre cette même relation des sons 3 : 4 (quarte), aussi bien que son renversement 2 : 3 (quinte), se multipliant pour enrichir le sonoris de l'accord et lui donner par accumulation de rapports naturistes une limpidité exceptionnelle. La succession se termine même par une quinte ouverte (entre la basse et le ténor), qui enfreint les traditions harmoniques les plus sacrées pour vibrer superbement.

Redoublement.

L'effet d' « obscure clarté » est renforcé par l'artifice technique du redoublement à l'octave (cf. ex. 738, lignes pointillées) ; le nombre des vibrations de chaque voix étant dans ce cas augmenté, l'intensité sonore s'en trouve exaltée ; mais comme par le fait du redoublement les notes mélodiques, au point de vue psychologique,

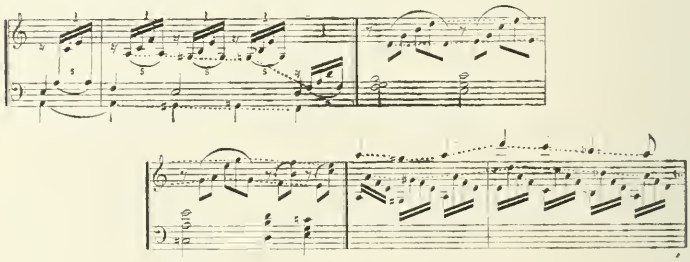
fusionnent avec leurs octaves inférieures, en définitive la clarté vibratoire se trouve assombrie par la pauvreté affective d'un intervalle aussi peu significatif pour la conscience. Dans les partitions orchestrales, cette technique du redoublement schumannien appliquée à un trop grand nombre de voix devient un grave défaut; à force d'être compacts, tous les plans acoustiques se confondent et étouffent leurs contrastes réciproques; lourdeur dont Brahms héritera. Inspiré d'exemples beethoveniens, Schumann en imite la sonorité massive dans ses œuvres pour piano (*Ex.*

SCHUMANN, *Concerto* en *La*. BEETHOVEN, *Concerto* en *Do* mineur.



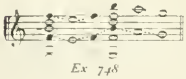
Ex. 746.

746), tout en réussissant à en diversifier l'opacité, à la rendre plus transparente par la délicatesse du redoublement (*Ex. 747*).



Ex. 747.

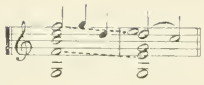
Ce redoublement à l'octave a une conséquence harmonique particulière, celle de redoubler aussi les sensibles et les septièmes, chose prohibée dans l'harmonie sévère qui considère le quatuor comme formé de voix absolument distinctes. Schumann n'avait pas lieu de tenir compte de cette interdiction, puisque le redoublement d'une mélodie *tout entière* n'apparaît que comme un renforcement acoustique prémédité (son 2 des fondamentales) et non le maladroit sacrifice de l'une des trois autres voix du quatuor (*Ex. 748*).



Ex. 748

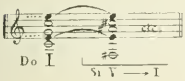
Le redoublement de la mélodie donne au « retard » des autres voix une suavité particulière, parce que leur dissonance est pour ainsi dire noyée dans le grand nombre de consonances (*Ex. 749*, m. 2, retard *ré-do*, p. 455).

Les éléments du triton — sensibles et septièmes — ainsi renforcés, attirent d'autant plus l'attention, et donnent à ces passages un mordant caractéristique.



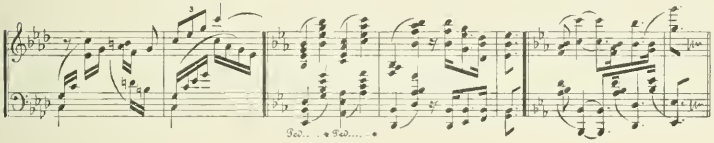
Ex. 749.

La note redoublée, surtout lorsqu'elle est la tierce de l'accord (toujours mise en relief par son action modale), induit Schumann à moduler dans un ton où cette note soit septième de Dominante, et devienne l'occasion d'un vibrant triton (*Ex. 750*).



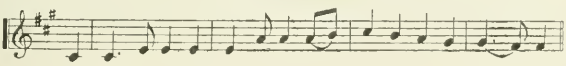
Ex. 750.

Malgré la sinuosité et le fusionné de son allure, Schumann reste fidèle à la progression « par masses » du Choral luthérien[1] (*Ex. 751*). Les Choral luthérien.



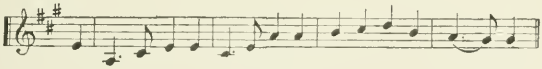
Ex. 751.

chromatismes, dans bien des cas, s'agitent au sein même de graves accords qui se succèdent avec une régularité toute classique. Certaines œuvres, laissant de côté la métaphysique, ont la franche et lourde bonhomie du chant populaire allemand. Ainsi l'allure mélodique et rythmique de l'« Hymne au Soleil » (*An den Sonnenschein*) (*Ex. 752*), est du même



Ex. 752.

goût émotif que la *Wacht am Rhein* (*Ex. 753*). Parfois l'accent est même



Ex. 753.

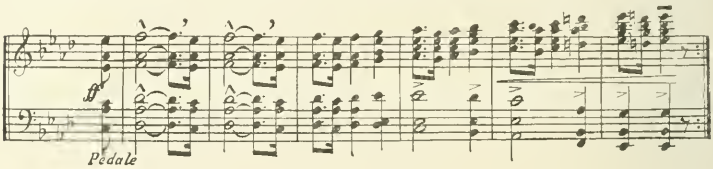
tout à fait martial, comme par exemple dans le deuxième mouvement (à rythmes pointés) de la *Fantaisie en Do*, si large de vigueur héroïque (Cf. *Ex. 751*, 2e et 3e fragments).

[1] Cette progression porte parfois sur des séries d'accords complémentaires, qui font apparaître l'un après l'autre, sans souci de la tradition, leur intervalle de quinte fondamentale, comme dans le début du Final de la *Fantaisie en Do*, où se succèdent sans transition les accords arpégés de *do* majeur, de *la* majeur, de *fa* majeur.

Les rythmes diversement pointés : etc, animent avec avantage la gravité schumannienne. Dans la *Sonate en Fa♯ mineur*, ils deviennent le dactye persistant : Par sympathie d'héroïsme, Schumann affectionne tout particulièrement la *Marseillaise :* dans les *Etudes symphoniques*, il s'est plu à la varier de bien des façons ; motif sublime qui se retrouve encore au début du morceau terminal des « Fantaisies » (*Ende von Lied*) (Cf. *Ex. 737, B*).

* * *

Les premières mesures du *Carnaval* réunissent les principaux caractères de l'allure schumannienne (*Ex. 754*). Rythme pointé aboutissant à un accent pathétique. Explosion



x. 754

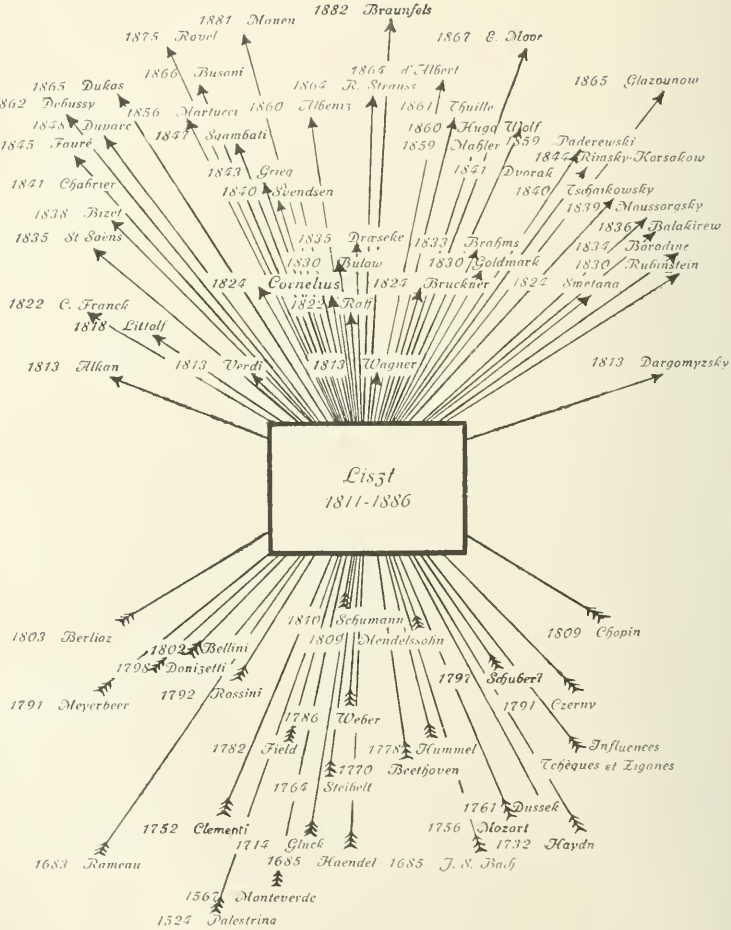
initiale. Répétition obsédante du groupe initial, suivie d'une gradation passionnée rapidement suspendue (rallentando et point d'orgue). L'attaque brusque trahit la fantaisie de Florestan ; la douceur des mouvements qui suivent révèle Eusébius. Le mouvement des basses, du type polyodique dans les dernières mesures (*ré♭ do si♭ la♭ fa mi♭*), donne lieu à des accords de seconde ou de tierce-quarte-sixte. Mélodie redoublée à l'octave dans toute l'étendue de la phrase. Richesse harmonique, plénitude de la main gauche. Dérivation à la Sous-dominante dès le deuxième accord, puis modulation qui verse avec suavité dans le ton de la Dominante. Quintes et quartes euphoniques bien en vue au grave des accords. Mélodie harmonisée selon le principe du choral luthérien, presque chaque note de la mélodie étant accompagnée d'un accord complet.

La musique de Schumann, magnifiquement diffluente, est en quelque sorte une perpétuelle appétence vers l'inconnu. Elle passe, fuyante, lente, impétueuse, comme le Rhin aux larges ondes fluant avec une molle puissance les unes dans les autres, ce Rhin qui se continue à travers le chaos tragique des rocs, la douceur calme des plaines grasses, la rondeur ensoleillée des coteaux résonnant de prouesses féodales.

La musique de Schumann conduit à la grande mer intérieure où vivra l'âme étonnée et tremblante de Mélisande.

LIVRE SEPTIÈME

La musique moderne.


Liszt
1811-1886
1882 Braunfels
1881 Manen
1875 Ravel
1867 E. Moor
1866 Busoni
1864 d'Albert
1864 R. Strauss
1865 Glazounow
1865 Dukas
1862 Debussy
1856 Martucci
1860 Albeniz
1861 Thuille
1860 Hugo Wolf
1848 Duparc
1847 Sgambati
1859 Mahler
1859 Paderewski
1845 Fauré
1843 Grieg
1841 Dvorak
1844 Rimsky-Korsakow
1841 Chabrier
1840 Svendsen
1840 Tschaikowsky
1839 Moussorgsky
1838 Bizet
1836 Balakirew
1835 St Saens
1835 Draeseke
1833 Brahms
1834 Borodine
1830 Bulow
1830 Goldmark
1830 Rubinstein
1824 Cornelius
1824 Bruckner
1824 Smetana
1822 C. Franck
1822 Raff
1818 Litolff
1813 Alkan
1813 Verdi
1813 Wagner
1813 Dargomyzsky
1810 Schumann
1809 Mendelssohn
1809 Chopin
1803 Berlioz
1802 Bellini
1798 Donizetti
1797 Schubert
1792 Rossini
1791 Meyerbeer
1791 Czerny
1786 Weber
1782 Field
1778 Hummel
Influences
Tchèques et Tziganes
1770 Beethoven
1764 Steibelt
1761 Dussek
1752 Clementi
1756 Mozart
1714 Gluck
1732 Haydn
1683 Rameau
1685 Haendel
1685 J. S. Bach
1567 Monteverde
1524 Palestrina

I. LISZT

« Corusco e fumido
Come i volcani,
I monti supera,
Divora i piani ;
. . . . . .
Come di turbine
L'alito si spande :
Ei passa, o popoli,
Satana il Grande [1]. »

(Giosue Carducci.)

La silhouette morale de ce paladin des Muses plane comme l'ultime Saint Georges d'une Europe encore éprise de beauté et dédaigneuse de haine. Liszt est le dernier grand européen qui eût le don de l'universalité, la dernière coupe précieuse où les essences des plus hautes cultures se soient harmonieusement mélangées. Il porte la marque, glorieuse entre toutes, de géniale mansuétude, et l'on ne sait s'il fait souvenir davantage de Platon, de Marc-Aurèle ou de Léonard.

A travers tous les travestis et les innombrables épisodes d'une existence remplie jusqu'aux bords, luit le sentiment profond et radieux de la grandeur humaine. Les romantiques, ses contemporains, furent des passionnés d'art; Liszt eut la noble et toute classique passion de la plus belle humanité. La plupart de ceux que subjuguait la fougue du virtuose — et ils furent légion — ne prirent point garde que cette voix véhémente clamait l'amour de l'homme, sa noblesse et sa souffrance, la plainte éternelle de l'humaine misère, l'idéal éternel de l'humaine souveraineté. Dans les furi-

[1] Scintillant et fumeux — comme les volcans — il franchit les montagnes — dévore les plaines; — . . . . . — comme du cyclone — le souffle tourbillonne : — passe, ô peuples, — Satan le Grand.

bondes rapsodies reconnut-on l'inextinguible ardeur à connaître les choses les plus exaltantes du monde ? Dans les « poèmes » scintillants, sentit-on l'âpre fièvre à se réaliser multiplement ? Comme le disait la Princesse son amie, la lance que brandit Liszt porta plus loin que celle de Wagner. Cet homme fêté et chéri par son temps ne reçut que de la postérité sa véritable couronne de gloire.

En plein romantisme, Liszt prépare et annonce la modernité, inaugure ce souci passionné de ce qui est humain, ce noble souci renouvelé de la Renaissance et fécondé par la Révolution, et que les romantiques dédaignèrent pour de plus stériles manies.

Le Rhin ne séduit pas Liszt outre mesure, mais bien la forêt de Fontainebleau, le paysage de Pise, la campagne romaine ; il dit dans une de ses lettres : « L'Italie est à la nature ce que la Vénus de Milo est à l'art. On ne la quitte jamais, quelque distant qu'on en soit. » L'œuvre de cet humaniste moderne ressemble à ces « miroirs » où les poètes de l'Europe naissante concentraient les merveilles du monde révélé.

Sautant à pieds joints par delà les mesquines antinomies du bien et du mal, franchissant avec superbe les embûches de la haine et du malheur, l'âme solaire de Liszt, en son prodigieux rayonnement, touchait droit aux sublimités extrêmes du ciel et de l'enfer. La certitude divine et le doute satanique étaient les deux pôles qu'explorait, avec une égale hardiesse, le vol immense et inlassablement palpitant de cet esprit aux ailes d'or. Formidable dualité qui ne laisse point se détendre les cordes de l'être, qui entretient la vibration spirituelle, la hautaine disharmonie, dont l'absence étiole également la foi et la négation.

Le seul sentiment de ferveur — preuve intérieure — affirmait suffisamment l'existence de Dieu à une intelligence trop subtile et profonde pour vouloir établir ses convictions sur des démonstrations rationnelles. Mais cette intelligence était en même temps trop vaste et trop agile pour ne pas courir les grands risques du doute. Liszt donne lui-même la clef de son satanisme en de magnifiques paroles : « Satan, grandi dans des proportions infinies, ne peut être que le Doute, la Douleur muette, le Silence béant. Il projette bien, — comme Soleil — Esprit des Ténèbres, des rayons de Négation et de Mort — mais lui-même, dans son essence, n'en est pas atteint. Il ne nie pas, il ne meurt pas — il souffre et doute. »

Un artiste d'allure aussi grandiose, plus préoccupé des idées et des hommes que de lui-même, ne pouvait se complaire en un lyrisme étroit.

Allure épique.

Un grand souffle épique anime la complexité musicale. Alors que la plupart des génies de la musique se sont attachés à l'expression pluriforme de leur « moi », de leur individualité la plus intime, alors que, même dans le drame, la plupart n'ont pu s'empêcher de prêter à leurs personnages leur propre lyrisme, Liszt a eu l'imagination assez vaste, assez indépendante du sentiment, pour camper et faire vivre musicalement des person-

nages, pour représenter des actions et des événements. Liszt a la grande et un peu froide allure de ceux qui chantent autre chose qu'eux-mêmes. Tentative hardie et exceptionnelle : au lieu de se laisser aller à l'expression directe de ses émotions, comme Schubert ou Schumann, impuissant à les ramasser en formidables synthèses comme Beethoven, Liszt dépouille ses sentiments de leur spontanéité, en dispose au gré de son intelligence. L'esprit érige, ordonne et arrange, un esprit universel, extrêmement raffiné, instruit des plus belles choses, et d'une large envergure philosophique. Cette omniprésence de l'intellect glace les âmes sensitives, repousse les simples, fatigue les tièdes, mais ravit les natures puissantes ou ardentes, fanatiques d'action ou de rêve et que l'émotion ne satisfait pleinement que sanglée en l'armure de l'intelligence. Liszt broie la matière sonore avec la ténacité grandiose du Prince des Ténèbres. Il est bien en selle, galope, balaie et domine, tels ces Hungres, cavaliers nomades dont le seul nom remplissait d'épouvante l'Occident médiéval. Il est vagabond, ivre de liberté, passionné d' « ailleurs », comme ces Tsiganes vers lesquels le portait une sympathie peut-être originelle.

Mais parfois le Prince des Ténèbres devient pensif, s'immobilise en songeries contemplatives, s'annihile jusqu'à l'extase mystique. *Hunnenschlacht* ou *Waldesrauschen*; « Méphisto » ou « Saint-François d'Assise ».

Liszt est à l'aise dans les formes musicales les plus vastes. De même que dans l'épopée, les épisodes se succèdent sans lien intime, mais sans interruption, chacun intéressant par sa situation particulière et ses détails singuliers. Liszt transporte l'allure épique du poème symphonique jusque dans la sonate ou le concerto ; chaque mouvement perd l'unité de sentiment, qui était sa raison d'être dans la sonate classique, pour se fragmenter en de nombreux épisodes contrastants, dont l'enchaînement intellectuel remplace la progression affective.

Irradiations.

Les courbes dynamogéniques sont longues et surtout graduellement tendues, architecturalement ascendantes, coupées de larges stagnations, ou d'errabondes monodies.

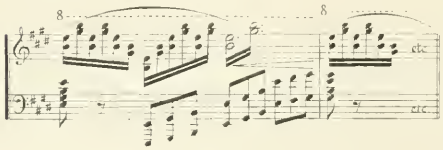
Certaines gradations s'enflent par irradiations successives, par vastes flots grossissants ; ces reprises, que dilate un souffle chaque fois plus envahisseur, sont comme de gigantesques aspirations au sublime, au ravissement mystique; commençant sur des degrés secondaires, dissonants, évitant la Tonique terminale, elles montent par un crescendo, puis aussitôt recommencent sur un crescendo nouveau, toujours sans toucher à la Tonique ; l'accroissement des tensions dynamiques se double de tensions tonales.

Liszt applique cette tension même au développement des thèmes, en introduisant d'une manière chaque fois plus pénétrante, par des ralentandos chromatisants, le retour de la période thématique.

Il est à peine besoin de rappeler ces déchaînements grandioses, ces toni-

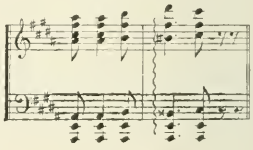
truances magnifiques, ces immenses accords qui remplissent et débordent l'espace sonore (*Ex. 755*), et où le prodigieux dynamisme du plus grand des pianistes pouvait se donner libre carrière : latissimes consonances par superposition sur plusieurs octaves, ou arpèges précipités en razzias dévastatrices. Même dans les accords plaqués, dépourvus de redoublement aux diverses octaves, la patte de Liszt s'abat sur une étendue plus vaste encore que celle embrassée par Chopin ou Schumann, et plus aérée par l'écartement des notes dissonantes (*Ex. 756*).

Saint François marchant sur les flots.



Ex. 755.

Venezia e Napoli.



Ex. 756.

(*Nota : Lire la basse en clef de* Sol.)

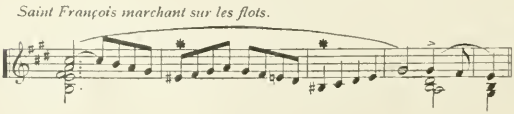
L'entassement de sonorités en formidables simultanéités, en successions torrentielles, excite et enfièvre rien que par l'accumulation extra-rapide des sensations, sans qu'elles soient révélatrices d'émotions particulières. Le nombre insolite des sons suffit pour exalter la dynamogénie. Cet ébranlement purement physiologique, sans signification affective saisissable, inonde l'être — mais parfois sans remplir le cœur.

Inerties. Au grandiose du mouvement s'oppose le grandiose de l'immobilité :

> Ravissements des sens, vertiges magnétiques
> Où l'on roule sans peur, sans pensée et sans voix !
> Inertes voluptés des ascètes antiques
> Assis, les yeux ouverts, cent ans, au fond des bois !

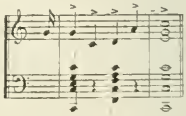
Des plaintes expirantes, des frémissements d'harmonie s'éteignent en le néant de pauses prolongées, catalepsies du silence... Des monodies incertaines se traînent, lentement s'immobilisent, évoquant de vagues, interminables songeries dans la « Pusta », la steppe hongroise, nue et sans limites (cf. *ex. 757*). Des pentaphonies, par abolition des demi-tons restrictifs, ouvrent d'infinies perspectives aériennes (*Ex. 758*).

Saint François marchant sur les flots.



Ex. 757.

Faust.



Ex. 758.

Universalité. Dans toute grande œuvre lisztienne, tant d'impressions diverses se coudoient, interfèrent, se chevauchent, tant de vicissitudes s'accomplissent,

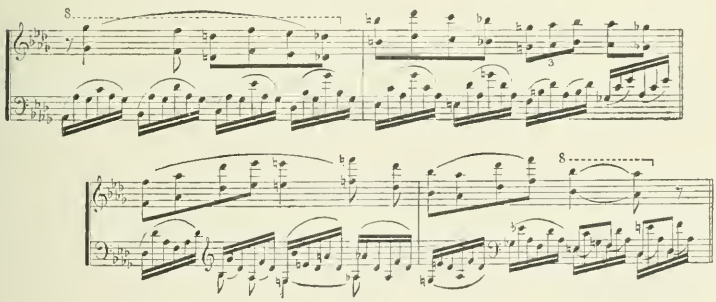
tant d'épisodes se déroulent, que cette variété arrive à effleurer, sinon à exprimer foncièrement, toutes les forces du monde et toutes les nuances des êtres. La *Faustsymphonie* témoigne le plus magnifiquement peut-être de cette universalité affective, de cette imagination souple à s'incarner de mille manières, de ce polymorphisme du génie épique de Liszt.

Ces trésors si prodigieusement offerts, ces sonorités surabondantes, neuvièmes lumineuses et onzièmes phosphorescentes, sont d'une générosité spontanée et plénière.

Satanisme.

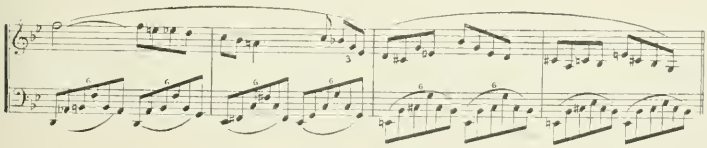
Des traits de satanisme traversent par accès l'amplitude spirituelle. Liszt saupoudre, pimente l'épopée de contradictions et de bizarreries. Ces pointes qui taillent en pleine chair sont d'un homme sûr de sa force, qui ne craint pas de l'aiguiser jusqu'au mal, sachant bien qu'il saura s'arrêter à temps et ne fera que frôler la cruauté. Liszt est un Méphistophélès... moins le mal. Le diabolique fantastique qui, chez Berlioz, est tempéré d'esprit latin, prend, chez Liszt, un tour plus démoniaque, plus orgiastique.

Le mélos, aux nombreuses notes d'échange, serpente en méandres sinueux, avec une grâce aussi caline que féline (*Ex. 759*), rappelant, avec



Ex. 759.

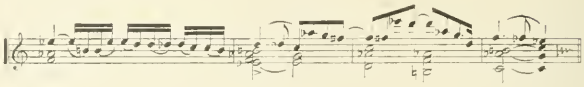
beaucoup plus d'accent, le geste « diplomate » de Mozart ; sinuosité qui reparaîtra, sporadiquement, en certains thèmes de *Tristan* (*Ex. 760*). La



Ex 760.

note attendue est retardée par de multiples appogiatures, jeu capricieux du chat avec la souris (cf. *ex. 761*).

Faust.



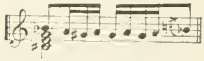
Ex. 791.

Le motif de Liszt éclate par attaque brusque ; au lieu de l'anacrouse préparatoire, le temps fort surgit comme une fière et menaçante apparition : le surgissement est plus pathétique lorsque la pause sur le premier temps ne fait rien prévoir sur le temps faible suivant, et que soudain la syncope s'y dresse (cf. *ex. 759*).

Parfois le motif s'échappe avec non moins d'inattendu ; la phrase s'éclipse par un mouvement qui suggère une continuation, mais cesse brusquement. Au début de la *Sonate en Si mineur*, après deux entrées successives qui se bornent chacune à une seule note, gronde une gamme lente qui descend pour chercher sa fondamentale, s'en approche, va la saisir... mais la manque et s'abîme dans le vide. Le motif de l'*Allegro energico* qui suit caractérise mieux encore cette fantastique dérobade, par la longue note suivie du rapide triolet qui descend et se coupe net.

Méphisto se plaît aux coups de griffe : stridence mordante d'accords violemment piqués ; furie contondante du *martellato :* agaceries incisives, ricanements d'appogiatures extra-rapides et suraiguës. D'autres appogiatures, dans le grave, en coulées de trombones, poussent d'infernaux rugissements (cf. la rentrée du premier thème de *Faust*). L'allure se tord en syncopes perverses, en rythmes polymorphes, en périodes asymétriques. Les trilles s'exaspèrent sur des dissonances (*Ex. 762*).

Barcarola.



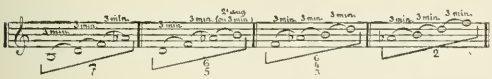
Ex. 762.

Chromatisme intense.

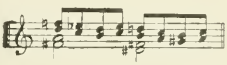
Mais l'élément essentiel du satanisme de Liszt, c'est son chromatisme polyphone et persistant. Tandis que chez Chopin et Schumann le chromatisme s'amalgame à des consonances franchement tonales et n'est d'ailleurs qu'intermittent, chez Liszt il est continu, accumulé (*Ex. 763*), exacerbé encore par la tension tonale des nombreuses dissonances de septième diminuée, surtout lorsque

Ex. 763.

les accords de septième en enchaînement de tierces mineures (*Ex. 764*) sont, en plus de leur âpreté naturelle, labourés d'appogiatures lancinantes (*Ex. 765*). Ce chromatisme n'est souvent que l'enchaînement d'accords de



Ex. 764.



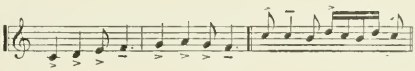
Ex. 765.

septième diminuée dont les multiples tritons sont autant de *diaboli in musica*, tumultueux et grouillants satellites de Lucifer.

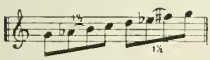
En de nombreux passages, le chromatisme est affilé en gammes rapides, cinglantes, aboutissant à la pointe acérée de l'accord de septième diminuée — en attitude disséminée pour en mieux faire saillir les deux tritons. Chez Bach, le chromatisme est lent, laissant à chaque harmonie le temps de produire son plein effet cénesthésique ; dans le chromatisme lisztien, infiniment plus rapide, les sons successifs arrivent presque à se confondre, rappelant, à l'aigu, des sifflements, au grave, des mugissements, et en général des cris ou des clameurs. Les émotions-chocs étant d'ordinaire accompagnées d'explosions vocales, tous ces « cris chromatiques », longs ou brefs, renouvellent cette association, réveillent des émotions-chocs, ébranlent l'être tout entier, sans aboutir cependant à des cénesthésies caractérisées. Lorsque le chromatisme s'infléchit selon le geste crochu et révulsé si fréquent dans l'allure mélodique de Liszt, le comble de la bizarrerie satanique est atteint.

Tsiganisme.

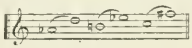
Liszt jette dans la phonesthétique européenne tout ce que la musique des Tsiganes a légué de violent à la musique hongroise ; rythmes syncopés (*Ex. 766*), alternances rythmiques polymorphes, périodes irrégulières et, surtout, cette gamme *do ré mi♭ fa♯ sol la♭ si do* et sa forme plagale aux deux secondes augmentées, derniers vestiges des tétracordes chromatiques des Grecs (*Ex. 767*), et si particulièrement riche en dissonances de quartes augmentées ou diminuées (*Ex. 768*).



Ex. 766.



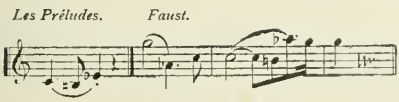
Ex. 767.



Ex. 768.

Gamme qui exprime on ne peut mieux l'amère volupté de la souffrance et le plaisir de la cruauté. Les deux intervalles dissonants de seconde augmentée y sont béants comme des plaies. L'âpreté du sonoris de Liszt vient en grande partie des

Les Préludes. *Faust.*



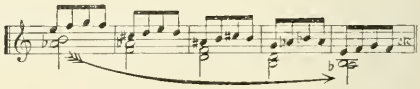
Ex 769.

Clavecin bien tempéré

Ex. 770.

intervalles particuliers à cette gamme (*Ex. 769*, p. 465) ; âpreté déjà pressentie par l'âme universelle de Bach (*Ex. 770*).

Appuyé sur cette gamme hongroise — d'ailleurs courante dans tout l'Orient turc — Liszt se lance en d'âpres dissonances, multiplie hardiment les conflits, se complaît en une mêlée de vibrations et de battements où tout se crispe et se tord (*Ex. 771*), magnifique extension des appogiatures de Weber.

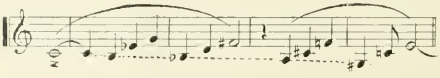


Ex. 771.

« Pandiatonisme ».

La gamme hongroise, qui contient les notes *sol*, *si* ♮ et *mi* ♭, fournit à Liszt, grâce à l'enharmonie, l'ensemble *sol si ré* ♯, accord de Tonique avec quinte augmentée, jusqu'alors usité seulement sur le IIIe degré de la gamme mineure harmonique ou mélodique. D'autre part, en supprimant chaque deuxième note de la gamme chromatique, on obtient une série continue de tons entiers (cf. *ex. 439*, page 297), dont les notes première, troisième et cinquième coïncident précisément avec l'accord de quinte augmentée. L'homogénéité absolue de cette gamme *pandiatonique* permet ainsi à Liszt d'imaginer sur chaque note un accord de quinte augmentée entièrement emprunté au pandiatonisme ; dissonantisme continu que Wagner utilisera dès l'*Or du Rhin* et la *Walkyrie*[1], et sur lequel les maîtres français fonderont un système harmonique.

Intercalant d'autres accords de quinte augmentée entre les accords du mode pandiatonique, Liszt en arrive à des enchaînements chromatiques qui, arpégés mélodiquement, deviennent le début de la *Faustsymphonie* (*Ex. 772*).



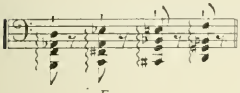
Ex. 772.

Le chromatisme est l'occasion d'une bonne partie de l'originalité harmonique de Liszt (*Ex. 777*, p. 469). On remarquera qu'à la deuxième mesure de cet exemple, Liszt arrive à la quinte « surdiminuée » *sol* ♯ *ré* ♭ (enharmoniquement : *la* ♭ *ré* ♭ sur l'exemple), ouvrant ainsi à Wagner une perspective nouvelle, celle du chromatisme dans l'emploi de la suraltération : dernier pas qui restait à franchir pour que l'harmonie de Schubert devînt celle de *Tristan* ou du *Crépuscule*.

L'accord fondamental du mode chromatique étant l'accord de septième dimi-

[1] L'exégèse a démontré que Liszt est le véritable auteur d'un grand nombre d'innovations phonesthétiques qu'on serait tenté d'attribuer à Wagner, qui a convenu lui-même de ses larcins dans une lettre adressée à Liszt au sujet de *Tristan*. C'est à partir de l'*Or du Rhin* que cette influence se fait surtout sentir.

nuée, il était naturel que Liszt s'en emparât. Quelle vigueur dans ces dissonances, disséminées d'après le principe pianistique de Weber, avec la tierce de Berlioz en évidence au milieu de l'accord et renforcée par le grave de la sonorité (*Ex. 773*) ; souvent aussi, arpégée comme chez Chopin (*Ex. 774*).

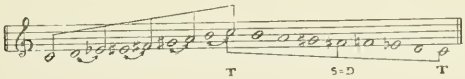


Ex. 773.

Ex. 774.

La gamme hongroise ayant pour premier tétracorde *do ré mi♭ fa♯* (*sol*), fait ressortir l'ensemble harmonique *do mi♭ fa♯*. En y ajoutant un *la*, on forme un accord de septième diminuée (*do la* égale enharmoniquement *do si ♯♯*), qui, comme l'accord de quinte augmentée, est éminemment expressif du doute[1].

Pour inquiéter davantage encore, Liszt ajoute à l'accord de septième diminuée une appogiature en dissonance maxima avec la basse (p. ex. *do mi♭ fa♯ si* ; septième majeure, enharmonique de l' « octave diminuée » des classiques) ; sonorité étrange et ultrasuggestive sur laquelle s'appuiera l'harmonie de Stravinsky. Adaptant cette même appogiature aux quatre positions successives de l'accord, toutes identiques entre elles grâce à l'enharmonie, Liszt atteint en quelque sorte le néant tonal, angoisse suprême de l'esprit harmonique. Si on juxtapose ces diverses appogiatures, on obtient une manière de gamme où se retrouve comme charpente l'accord de septième diminuée, entre les notes duquel s'intercale chaque fois une appogiature, descendante par tons entiers ou ascendante par demi-tons (*Ex. 775*). Notre musique contemporaine doit à cette gamme « chromatico-pandiatonique altérée » ($1\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$ tons) ses effets sonores les plus subtilement douloureux.



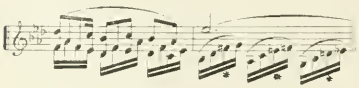
Ex. 775.

« Moitié franciscain, moitié tsigane », ainsi se définissait Liszt, vers la fin de sa vie. Dans l'odyssée passionnée que fut son existence, Liszt aimait aborder au secret îlot du mysticisme franciscain ; il y trouvait, parmi les souvenirs de ses croyances d'adolescent, cette trêve bienfaisante que son âme remuée de grandes pensées et de vastes rêves, à certains instants appelait avec ferveur. Sous le manteau rouge de Satan, sous la furia romantique et l'omniscience, ne cessa jamais de palpiter un cœur suave, tendre et désireux de naïveté. Liszt n'a pas de ces gestes ascendants de Franciscanisme.

[1] En effet, dans l'accord de quinte augmentée, trois résolutions tonales sont possibles, et quatre dans l'accord de septième diminuée, chacune de leurs notes pouvant à volonté jouer le rôle de sensible et se résoudre en montant d'un demi-ton sur une Tonique nouvelle.

mystique désir, si particuliers à Wagner ; ou du moins à peine ébauchés se résolvent-ils en abandon. Le mysticisme de Liszt n'est point extatique : l'élévation se tempère d'humilité ; la pureté est sans orgueil. Des mouvements homogènes à l'aigu, arpèges ou trémolos, accompagnent la cantilène plus grave tout en se maintenant continûment dans la région élevée : cette acuité persistante mais dénuée — de par sa stagnation — de gestes trop significatifs exprime bien l'ardeur passive du croyant, l'humble splendeur d'une âme qui aspire, sans prétendre jamais l'atteindre, à la grandeur divine. Souvent même (comme dans le dernier mouvement de la « *Dante-symphonie* ») la station absolue sur un seul accord de sixte perdure presque indéfiniment. Cet accord [1] si fréquent dans les passages mystiques de Liszt — qu'on retrouve dans la musique du culte byzantin, profondément mystique lui aussi — étant fondé sur la tierce du degré (la note la plus dissonante de l'accord parfait), réunit un maximum d'euphonie avec un maximum d'excitation [2]. Les accords de quarte-sixte que Liszt intronise par soudaine modulation sont d'un mysticisme encore plus généreux, plus imprégné de chaleur spirituelle : les deux fonctions D et T y éclatent dans toute leur inconciliable dualité tonale (cf. ex. 316, p. 223) tout en réalisant, au point de vue acoustique, l'euphonie la plus complète possible des sons 3, 4 et 5 [3].

Les phrases mélodiques de Liszt commencent presque toujours par une longue note — avec ou sans anacrouse — pathétiquement exclamative parce que prolongée et suivie d'autres plus rapides, affectivement plus détendues (cf. ex. 757, 759, 761, 762, 769, 772, 780). Autre manière encore d'opposer successivement l'exaltation et le renoncement. On peut en dire autant des passages où l'obsession du chromatisme est mitigée d'apaisement diatonique. Lorsque la pointe de chromatisme est à peine sensible (*ex.* 757, 759), la suavité se voile d'une légère douleur. L'exemple 776 montre la mélodie la plus suave piquée de minuscules amertumes par sa perpétuelle dissonance avec l'accord d'accompagnement.



Ex. 776.

L'absence étonnamment fréquente des basses contribue, peut-être plus que toute autre particularité, à la spiritualité du sonoris lisztien. Alors que chez Wagner les fondamentales graves de l'accord affirment avec vigueur leur présence substantielle, chez Liszt, même présentes, elles passent sans insistance. Les basses ne servent que peu de fondement à l'édifice phonesthétique : la plupart du temps, situées dans la région moyenne, elles affec-

[1] *Mi sol do mi*, ou *mi? sol do sol.*

[2] La mystique pédale sur la *tierce* du ton, presque inusitée chez les classiques, timidement risquée par Bach (*Ex.* 405, p. 279), Beethoven et Mendelssohn, se rencontre abondamment chez Liszt.

[3] L'accord parfait en attitude serrée est lui-même moins simple : rapports 4 : 5 : 6 ; cf. ex. 14, p. 40.

tent l'allure mobile d'une véritable mélodie, dont l'accompagnement reste sous-entendu.

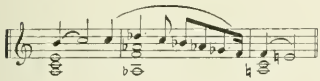
Certaines suavités semblent particulièrement passives, par nonchalance rythmique; cela surtout quand Liszt se plaît à rappeler par des accords régulièrement successifs la quiétude liturgique [1].

Richesse d'invention phonesthétique.

Plus affectif, moins préoccupé du « faire », Liszt eût peut-être été l'égal de Bach, de Beethoven et de Wagner; s'il ne le fut pas, c'est sans doute par excès d'intelligence musicale. Pour la phonesthétique, il ne le cède qu'à J.-S. Bach; comme le grand Cantor, il est un prodigieux inventeur de sonorités. Il a créé une matière harmonique assez riche pour alimenter ou inspirer toute la musique moderne.

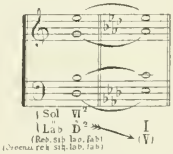
Ouvert à toutes les influences, Liszt sait manier les altérations schubertiennes avec une dextérité qui ne sera dépassée que par César Franck. Il saisit avec la plus entière sûreté le sens cadenciel le mieux dissimulé sous les apparences de l'altération, voire de la suraltération. Dans l'exemple 777, d'un sonoris si nouveau, il ne s'agit cependant que de la cadence parfaite VII-I, en *La* mineur, théoriquement exprimable ainsi (*Ex. 778*). La confrontation de ces deux versions permet de sentir combien la quarte surdiminuée *sol*♯ (ou *la*♭, comme l'orthographie Liszt pour raison d'euphonie) et ré♭ est pathétiquement plus belle. Ces trouvailles fourmillent, et constellent toute l'œuvre lisztienne des plus précieuses formules harmoniques. Qui n'a admiré la rentrée du thème de *Gretchen*, avec sa magistrale altération (*Ex. 779*), parure combien rare de la D² mendelssohnienne préparant un accord de quarte-sixte de Tonique.

Gretchen.



Ex. 777.

Ex. 778.



Ex 779.

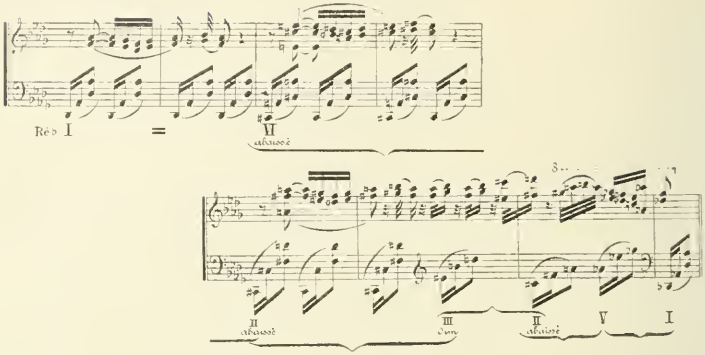
Ceux qui considèrent Liszt comme un musicien uniquement adonné aux « arrangements » des mélodies de ses contemporains, pourront méditer la saisissante multiplicité cadencielle du fragment suivant (*Ex. 780*, p. 470), d'une acuité de sens tonal absolument déconcertante — compliqué encore de réactions d'ordre complémentaire.

Une autre invention, fondée sur le chromatisme mélodique des voix supérieures se mouvant au dessus d'une pédale sur la quinte du ton (avec accord de quarte-sixte pour point de départ), et que reproduit schématiquement l'exemple 782 B, inspirera à Wagner quelques-uns de ses passages les plus généreux.

La note complémentaire s'ajoute aux nombreuses appogiatures, augmentant de

[1] Remarquons en passant que la rythmique de Liszt n'est pas toujours à la hauteur de son invention phonesthétique. Qu'on se souvienne de ces rythmes réguliers à quatre temps, dont le caractère plutôt commun n'est relevé que par des groupes de triolets, à la manière des marches de Mendelssohn.

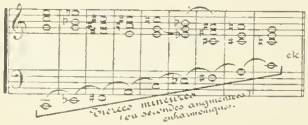
Rhapsodie.



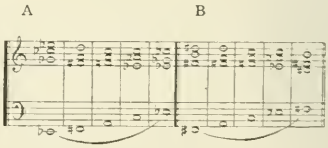
Ex. 780.

tout son pouvoir vibratoire le scintillement harmonique déjà si intense. Son emploi prolongé dans les trilles et les trémolos au suraigu, pousse cet effet jusqu'à la fulguration.

Mais l'innovation phonesthétique de Liszt la plus importante est sans doute cette mirifique succession d'accords majeurs fondés sur les notes successives de l'accord de septième diminuée, dont l'exemple 781 nous donne l'aperçu schématique, et qui deviendra déterminant pour l'harmonie wagnérienne et moderne. Tous ces accords, distants d'une tierce mineure, ont en effet pour base la succession *do mi♭ fa♯ la do*, etc., accord de septième diminuée. Compris à l'aide de l'altération, ils apparaissent comme complémentaires les uns des autres, l'accord de *mi♭* étant le IIIe degré (abaissé majeur) de l'accord de *do*, et ainsi de suite. Manière, originale au plus haut point, de rendre plus mordante l'opposition de deux accords qui, bien que complémentaires à l'état bécarrisé, sont pourtant relatifs, c'est-à-dire étroitement parents[1] (cf. p. 444). Cette même série (*Ex. 782*), en position de sixte (A) et de quarte sixte (B), explique nombre de formules lisztiennes dont C. Franck, Saint-Saëns et la plupart des maîtres contemporains ont fait usage en les fragmentant.



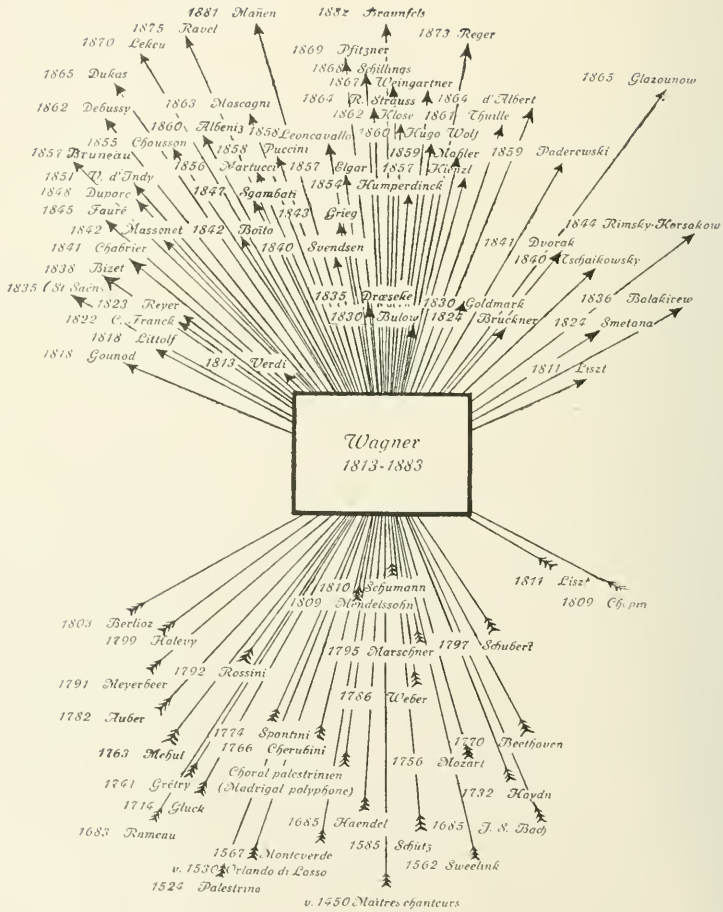
Ex. 781.



Ex. 782.

[1] La modulation de *do* en *mi♭*, fréquente chez Wagner, est un cas particulier de cette succession par tierces mineures.

Mais Liszt va plus loin encore. Sautant par dessus le deuxième et le quatrième accords de l'exemple 781, il oppose, avec audace, les accords de *do* majeur et de *fa*♯ majeur, T et D de la gamme pandiatonique — dissonantisme extrême qui transforme les cadences parfaite et plagale, par quartes ou quintes, en une cadence par tritons, comble de satanisme harmonique.


Wagner
1813-1883
1881 Manen
1882 Braunfels
1875 Ravel
1873 Reger
1870 Lekeu
1869 Pfitzner
1868 Schillings
1867 Weingartner
1865 Glazounow
1865 Dukas
1864 R. Strauss
1864 d'Albert
1862 Debussy
1863 Mascagni
1862 Klose
1861 Thuille
1860 Albeniz
1858 Leoncavallo
1860 Hugo Wolf
1855 Chausson
1858 Puccini
1859 Mahler
1859 Paderewski
1857 Bruneau
1856 Martucci
1857 Elgar
1857 Kunzl
1851 V. d'Indy
1854 Humperdinck
1848 Dupore
1847 Sgambati
1845 Fauré
1843 Grieg
1844 Rimsky-Korsakow
1842 Massenet
1842 Boito
1841 Dvorak
1841 Chabrier
1840 Svendsen
1840 Tschaikowsky
1838 Bizet
1835 (St Saëns
1835 Dræseke
1830 Goldmark
1836 Balakirew
1823 Reyer
1830 Bulow
1824 Bruckner
1824 Smetana
1822 C. Franck
1818 Littolf
1818 Gounod
1813 Verdi
1811 Liszt
1811 Liszt
1809 Chopin
1810 Schumann
1809 Mendelssohn
1803 Berlioz
1799 Halevy
1795 Marschner
1797 Schubert
1792 Rossini
1791 Meyerbeer
1786 Weber
1782 Auber
1774 Spontini
1770 Beethoven
1763 Méhul
1766 Cherubini
1756 Mozart
Choral palestrinien
(Madrigal polyphone)
1741 Grétry
1732 Haydn
1714 Gluck
1685 Haendel
1685 J. S. Bach
1683 Rameau
1585 Schütz
1567 Monteverde
1562 Sweelink
v. 1530 Orlando di Lasso
1524 Palestrina
v. 1450 Maîtres chanteurs

II. WAGNER

> « *Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase* faite de volupté et de connaissance, *et planant au-dessus et bien loin du monde naturel*[1]. »
>
> (Baudelaire.)

Tandis qu'il suffisait à l'artiste d'une époque harmonieuse d'être le héraut d'un idéal auquel, à l'unanimité, les meilleurs d'un temps et d'un peuple aspiraient, la volonté du créateur moderne heurte de front les massives, incoercibles habitudes d'un monde abandonné aux prétentions de la matière. Aussi la destinée de l'artiste, en ce critique siècle dix-neuvième, ne peut-elle l'affirmer que par violente antithèse ; elle est pratiquement absurde et nécessairement tragique : le triomphe, tout relatif, se paie d'un long martyre. Qu'opposer au culte éperdu du veau d'or ? Un culte tout aussi excessif, intransigeant, irréductible, des valeurs idéales. Devant la marée montante des matérialités, l'esprit dresse des postulats d'orgueil. Menacé et sapé de toutes parts, mais conscient de sa grandeur et de sa vérité, comment ne forcerait-il pas sa puissance, comment n'enflerait-il pas sa souveraineté, comment n'exalterait-il pas ses désirs à des conquêtes d'infini et d'éternel ? Lui en faire grief, c'est ne rien entendre à la lutte mortelle qui secoue et déchire, depuis tantôt cent ans, l'humanité pensante !

De Mammon, le Musagète tutélaire des grâces sereines ne saurait avoir raison ; contre la massue de fer, son arc d'argent serait contraint de rompre ou de plier. Pour affronter l'hydre aux mille têtes, il ne faut rien moins que l'insensé, le furieux, l'effréné Dionysos, dieu monstre du Désir.

[1] Ces paroles ont été écrites au sujet de Wagner, et les mots soulignés le sont par Baudelaire.

Un art fait de mesure ne peut être grand que s'il est le miroir d'une civilisation aux linéaments purs, équilibrés et puissants. L'art moderne, aux prises avec la médiocrité et son charivari assourdissant, ne peut exister que par la démesure, dans l'immense... ou dans le menu. Pour se faire remarquer, les figures de l'idéal se boursouflent ou s'amenuisent. Pour se faire entendre, elles hurlent ou balbutient. Cela, certes, est également indigne de l'âme, car sa beauté ne réclame ni excès de geste, ni outrance de voix; mais l'abjection des temps oblige à la tour d'ivoire ou à la révolte.

S'avouer vaincu ou emboucher la trompette, telle fut, à l'instant le plus aigu du conflit, vers le milieu du siècle, l'alternative. Wagner n'hésita point. Il mit au service de l'idéal en péril son immense, farouche et combatif génie; il s'identifia avec l'insigne cause. Le combat fut long et difficile, sans victoire complète ni décisive. Mais l'effort fut héroïque et digne des plus grands. Le culte de la réalité fut rejeté hors du temple des Muses. Il continua sans doute à triompher ailleurs; mais dans le domaine de l'art tout au moins, l'idéal avait acquis droit de prééminence. Le Parnasse redevint un sanctuaire. Toute la génération qui suivit immédiatement Wagner ressentit avec enthousiasme le formidable sens de cette rédemption, mais peu furent de taille à soutenir après lui le fardeau sacré.

L'œuvre de Wagner est une haute entreprise de libération spirituelle. Tel est son sens le plus profond et le plus universel. La métaphysique n'est point, pour cette âme profonde d'artiste, une attitude intellectuelle, une satisfaction raisonnable de belle ordonnance. Inlassable et instable, cette métaphysique jaillit des tourments, des désirs de l'être tout entier. Qu'elles le portent vers Feuerbach ou vers Schopenhauer, à l'adoration de naturelles primordialités ou à une religiosité mitigée de Christ et de Bouddha, ces variations ont toutes le même persistant mobile. Avec un entêtement sublime, Wagner se refuse à consentir au non-sens de la destinée humaine, à ce qu'elle ne soit qu'un jeu insignifiant et éphémère. De cet antisceptique passionné, la foi en le sens idéal de l'humanité est originelle, inébranlable. Sur cet article, Wagner ne varia jamais, quand bien même il eût, selon les moments de sa vie, à cette mission sainte assigné des voies diverses. Ses œuvres d'art, ses écrits théoriques, ses lettres, ses actes témoignent de ce souci altier et magnifique.

Plus lui apparaît absurde l'existence, plus se révèle poignante l'insuffisance humaine, plus il place haut ce qu'il croit devoir être la véritable vocation de l'humanité. Dans ce tempérament de trempe sauvage, hautement cultivé mais non amorti par trop de civilisation, et exempt de toute tiédeur, palpite avec une superbe violence le contraste éternel de la misère et de la grandeur de l'homme, se poursuit le duel ardent et perpétuel entre la toute-puissance du Désir et la toute-puissance de la Rédemption. Le problème embrasse chez Wagner toutes les sphères de l'âme; il

déchaîne ses fureurs passionnelles et électrise ses facultés contemplatives avec une égale intensité. Dans ce génie, les vicissitudes personnelles, et les inquiétudes métaphysiques interfèrent, pour donner naissance au fluide unique de l'art.

La transmutation du Désir est le thème essentiel de l'œuvre aussi bien que de la vie. Le désir change : ardeur sensuelle de Tannhäuser, volonté de puissance de Siegfried, délire amoureux de Tristan, langueur mystique d'Amfortas ; mais partout et toujours c'est la lutte contre le désir, c'est la victoire sur le désir, par la foi, la mort, le renoncement, ou la rédemption !

Wagner écrivait à Venise, encore tout pantelant de sa catastrophe d'amour : « La nature ne réserve à l'individu que malheur, mort et désespérance, mais elle est obligée de le laisser libre de les surmonter, jusqu'à ce qu'il parvienne à la plus haute résignation ; cela elle ne peut l'empêcher, s'en étonne et peut-être se dit : l'aurais-je voulu ? »

Cette haute résignation est presque un état de divinité. On n'y parvient qu'au prix des plus valeureux efforts. Mais on peut y parvenir, on y parvient. Et c'est l'unique et véritable souveraineté à laquelle puisse prétendre, doive aspirer l'âme humaine. Chacune des œuvres wagnériennes développe la croissance vers quelque chose de plus fort et de plus pur ; chacun de ces drames est une ascension spirituelle.

Long est le chemin à travers la nuit du mal et les embûches des fautes. Le héros erre ; ses étapes sont les péripéties du drame. Mais le héros wagnérien ne connaît pas d'obstacles extérieurs. Il souffre par soi-même, il souffre pour vaincre ses faiblesses, pour atteindre à la souveraineté sur soi-même. Il n'est point victime du destin comme Œdipe ou le roi Lear. Il aspire à être plus que lui-même, se débat contre lui-même, triomphe de lui-même. Il n'y parvient qu'avec lenteur, par amendements successifs, sans revirements subits, par une subtile et complexe métamorphose, que jalonnent des actes symboliques.

Ainsi jusqu'à l'extase, où la transmutation du désir est enfin accomplie. Dans l'extase culminent les puissances du Désir, mais transmuées en pures essences spirituelles, pourtant toutes frémissantes encore, toutes chaudes de frénésie bien humaine. L'extase est l'au-delà intérieur où chair et esprit se confondent. Toutes les « catastrophes » des drames wagnériens sont des extases : de force, d'amour, de sacrifice, de renoncement, de pureté. Et ces extases ne peuvent avoir d'autre issue qu'éternelle-mort ou transfiguration, mort et transfiguration.

La nature elle-même, qui dans l'*Anneau* est sans cesse présente au drame des hommes et des dieux, est sentie par Wagner comme une universalité où l'être humain communie avec les forces cosmiques. Pour ce panthéiste mystique, le monde extérieur n'est qu'un prétexte. C'est de l'âme, inépuisable et divine, que sourdent toutes les puissances qui font du

monde l'univers humain, qui vêtent l'hypothétique « chose en soi » de magnificence, et la pénètrent de ferveur.

Le mysticisme wagnérien est tendu et douloureux ; il n'a rien des sérénités franciscaines ; on sent au fond le lac amer de l'incrédulité et des ultimes désespérances. Car Dieu est mort. L'âme est en mal d'un dieu nouveau. Devant le ciel vide, par le plus fou des paradoxes, l'homme chétif réclame la possibilité divine pour lui-même. C'est sur Siegfried, l'impavide adolescent humain, que repose le sort des dieux vieillis ; sa faute entraîne leur crépuscule. Et Parsifal, en qui l'on serait tenté de reconnaître un acte de foi, ce n'est point Dieu fait homme, mais l'homme fait Dieu.

Tandis que Nietzsche assigne à l'homme affranchi de l'aberration chrétiennne une destinée plus qu'humaine dans la plénitude même de l'humanité, Wagner fait trébucher Siegfried au seuil du surhumain, et convie — tragique contradiction — ses héros athées à des noces mystiques.

Symbolisme dramatique.

La musique de Wagner n'est pas simplement succession de proportions esthétiques ou fluence d'états d'âme; les rapports sonores sont d'une complexité inouïe, mais en incessante et profonde communion avec le drame palpitant de la vie intérieure ; le lyrisme, partout présent, s'incarne en symboles contrastants, se partage et se cristallise en les unités affectives des personnages de la tragédie. Dans l'opéra wagnérien, comme dans le drame de Shakespeare, les sphères de sentiment ne se juxtaposent pas, mais se divisent, s'opposent, s'affrontent et pourtant sont toutes vibrantes du souffle unique et prodigieux qui les suscita. Les diversités de l'âme du créateur acquièrent chacune une valeur expressive supérieure par concentration en la personnalité synthétique de chaque protagoniste, s'intensifient singulièrement par le conflit voulu de leurs oppositions.

L'idéation de Wagner est éminemment symboliste. Non seulement l'idée poétique de chaque opéra, mais l'atmosphère musicale elle-même symbolise un aspect métaphysique différent, une manière autre de concevoir les puissances de l'humanité. Chaque personnage est à son tour le symbole d'une attitude générale de l'homme en face des grands problèmes de la vie. Siegfried, en abattant le dragon, fait triompher l'ardeur active et lumineuse sur la torpeur des ténèbres. Parsifal, en guérissant la blessure d'Amfortas, manifeste le pouvoir de rédemption que lui confère la victoire de toutes ses épreuves.

Le symbole est une cristallisation de tendance très profonde[1] ; le sym-

[1] Tandis que la métaphore rapproche les représentations surtout intellectuellement, par leurs similitudes extérieures, leurs analogies, le symbole cherche le lien entre des événements de sphères différentes, dans leur *commune mesure affective*. Le symbole plonge à la racine même du psychique, en ce tréfonds où des sensations de tout ordre, étant converties en valeurs purement *affectives*, deviennent susceptibles d'équivalence. Le poète symboliste établit des rapports entre des choses qui, au point de vue intellectuel, ne se peuvent comparer ; il trouve cependant en leur communion intime au plus profond de l'âme des rapprochements infiniment plus « essentiels ». Mais le poète est

bole est le signe intellectuellement saisissable des aspirations les plus foncières de l'inconscient. Si l'art de Wagner ne s'exprimait que dans le langage intuitivement abstrait des symboles, il serait une énigme magnifique ; l'effort de déchiffrement serait trop absorbant, paralyserait l'émotion en grande partie et rendrait trop idéologique le plaisir.

Evolutionisme du Symbole.

Ce qui fait le pouvoir de pénétration du symbole wagnérien, c'est qu'il n'est pas donné tout fait, de prime abord ; nous assistons à son devenir. Tel un germe qui sommeille encore dans les ténèbres des limbes, qui contient déjà la forme de l'être futur, mais ne s'y incarnera que par incessantes et ascendantes métamorphoses, à travers des réalisations toujours plus puissantes et plus parfaites, le symbole qui naîtra est conçu dans le chaos de l'inconscient, pour ne surgir que par lent dépouillement de ses gangues. La substance musicale, tout d'abord confuse et pleine de possibilités — comme le protoplasme — ne se précise que peu à peu, évolue de formation en formation, pousse par efforts successifs de germinations, épanouit de plus en plus son élan primordial et finalement se condense, prend forme définitive, pour, selon la loi, vivre et fleurir.

Au début de chaque nouvelle situation psychologique, les phrases mélodiques s'agitent sans but précis, éparses, indistinctes, hétérogènes, reliées à peine par le fil ténu et encore insignifiant du récitatif; insensiblement les phrases se rapprochent, les vides qui les séparaient diminuent ; les phrases s'accrochent par des liens mélodiques et polyodiques de plus en plus résistants, fusionnent en une symphonie organisée, ardente, et qui grandit d'épanouissement en épanouissement. Tout développement musical, chez Wagner, a cette allure d'évolution. Tandis que Beethoven pose la situation d'emblée, c'est-à-dire annonce du premier coup la donnée psychologique, thème autour duquel la symphonie gravite en inlassables gloses, tandis que Bach livre le thème de la fugue déjà formé pour faire éclore de cette forme primitive, mais nette cependant, une riche floraison contrapuntique, Wagner saisit l'émotion dans toute son indétermination première, la suit dans toutes les phases — de plus en plus caractérisées — de son développement, et arrive ainsi à l'expression de sa totalité par l'histoire même de sa genèse.

Le microcosme de la création wagnérienne évolue comme la matière, la vie et la pensée. Nébuleuse, il devient astre : cellule, il devient être ; inconscient, il devient métaphysique. Epousant le mouvement même de l'évolution créatrice, l'art de Wagner, en même temps, plonge dans le tumulte où s'élaborent les forces primordiales et touche les sommets où

limité, dans cette libération de l'intelligence, par l'inéluctable intellectualité du langage ; il ne réussit guère qu'à l'assouplir, mais ne saurait en secouer complètement le joug sans verser dans l'incompréhensible. La musique étant l'expression immédiate des tensions émotionnelles, elle est l'art symboliste par excellence. La musique des classiques, très inféodée encore à l'intellectualisme, soumettait l'expression symbolique aux volontés raisonnables de l'invention architectonique. Le romantisme a libéré la musique de cette emprise d'une logique qui lui est, somme toute, étrangère.

triomphe l'esprit. Contenant toutes les sphères de l'être, il symbolise, avec la puissance et la plénitude de la vie, toutes les attitudes humaines, depuis le sensualisme le plus débordant jusqu'au spiritualisme le plus intense.

Gradation évolutive.

La gradation wagnérienne est évolutive à toutes les échelles.

Le Prélude de *Tristan* commence par une courte phrase dont la structure harmonique I II V, compliquée d'altération douloureuse, reste en suspens sur le doute de la Dominante ; cette phrase est reprise par trois fois dans des régions de plus en plus élevées, après de larges pauses : le doute devient plus obsédant ; la tendance, inconsciente encore, cherche ses voies. Après le dernier point d'orgue, deux notes chromatiques ascendantes, écho de la phrase précédente, se tendent par un effort réitéré, et s'épanouissent en l'envolée plus large des deux mesures qui suivent. La pause en laquelle expire cette phrase nouvelle est cette fois remplie par un nouveau motif mélodique qui va s'unir au précédent pour un commun développement. Dès lors, l'organisation se complique de plus en plus ; les motifs s'interpénètrent, surgissent tour à tour, en groupes toujours plus pressés ; à demi-consciente encore, la tendance augmente d'ardeur, se reprend mais pousse toujours plus loin son effort de dégagement. Bientôt elle s'enfle par de longues gammes ascendantes ; leur sève bouillonne toujours plus riche et plus omniprésente autour du motif initial ; la tendance se précise avec une force croissante ; le désir, vague tout d'abord, est devenu le sentiment aigu et douloureux de l'amour exaspéré et se paralysant ; tout s'étrangle en une convulsion suprême, éclate passionnément ; le mystère si longuement préparé est enfin révélé. Le symbole a déchiré tous ses voiles.

La gradation évolutive qui vient d'être étudiée sur le Prélude de *Tristan*, s'étend, ailleurs, dans des proportions bien plus vastes encore. Tout épisode du drame wagnérien, malgré sa durée souvent très considérable, manifeste une courbe d'évolution du même genre. Dans le premier acte de la *Walkyrie*, le dialogue entre Siegmund et Sieglinde est d'abord soutenu par de courtes phrases orchestrales éparses qui, peu à peu, s'agglomèrent. Avec l'apparition d'Hunding (IIe épisode), le même morcellement primitif perdure, mais en s'organisant déjà davantage. Malgré l'homogénéité déjà plus saisissable du IIIe épisode (Siegmund seul), les premiers passages en sont encore peu déterminatifs. Dans le IVe épisode (Siegmund et Sieglinde), le récit de l'Epée, après avoir commencé par digressions phonesthétiques, se coordonne progressivement, accélère son allure, puis éclate soudain en la symphonie triomphale du Printemps et de l'Amour. Chaque épisode de cet acte a sa courbe propre, mais une courbe générale encore plus significative embrasse l'acte tout entier. C'est, en plus grand, toujours la même procession de l'indistinct au différencié. D'une manière plus générale encore, tout drame wagnérien se réalise selon une continuelle gradation symphonique d'acte en acte. Tous les symboles, lente-

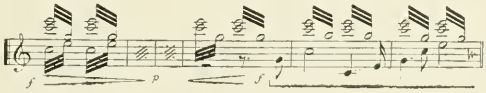
ment élaborés, amenés par mille détours, le dernier acte les totalise en un jaillissement suprême. Dans le vaste cycle de la Tétralogie. l'*Or du Rhin* représente l'éclosion primordiale des choses ; la *Walkyrie* fait apparaître l'homme avec son âme tourmentée ; *Siegfried* est l'apothéose de toutes les forces humaines ; le *Crépuscule des Dieux* en est la catastrophe : le Destin, plus puissant encore, écrase les hommes et les dieux.

« L'inconscient ».

Les moyens musicaux se combinent des manières les plus diverses pour exprimer les nuances infinies des émotions, des plus inconscientes aux plus caractérisées. La vague puissance des limbes se traduit par des accords longuement soutenus, stationnaires sur la même fonction tonale pendant d'interminables mesures. Dans le IIe acte de *Lohengrin* (scène III), une pédale de 29 mesures sur l'accord de *Ré* majeur figure la lumière indécise de l'aube naissante. Le Prélude tout entier de l'*Or du Rhin* roule sur l'impassibilité du seul accord de *Mi* ♭ majeur, formidable pédale de 137 mesures qui exprime l'élément primordial, l'eau, dont naît toute vie.

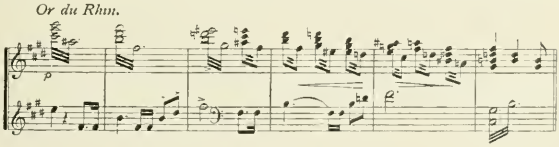
A côté de ces états de nature, d'émotion profonde mais où l'homme n'est que réceptacle passif, il en est d'autres, plus humains, dans lesquels la vie inconsciente « saisie au delà du tournant où elle s'infléchit vers la pensée, présente encore la forme d'une puissance élémentaire [1]. » Dans ce cas, les accords sont très lents, dénués de rythme suggestif, reliés le plus souvent d'une manière en apparence très lâche, selon des lois d'altération tonale dont il sera parlé plus loin. Le Prélude de *Siegfried* débute par un sourd grondement à l'ultragrave ; confusion, accrue par l'inconsistance larvaire de motifs à peine ébauchés et à peine enchaînés. Souvent le trémolo serré des cordes, soit stationnaire sur un accord passif (cf. *Ex. 783*), soit joint au mouvement vaguant des harmonies (*Ex. 784*), simule le frémissement d'énergies psychiques hésitantes.

Walkyrie.



Ex. 783.

Or du Rhin.



Ex. 784.

On pourrait en dire autant des trilles, extrêmement fréquents chez

[1] A. Bazaillas. *Musique et Inconscience*. Alcan, 1907.

Wagner. L'instabilité tonale est encore un moyen de marquer la fluidité de l'inconscient. Si l'*Anneau du Niebelung*, *Tristan* ou *Parsifal* donnent si fortement l'impression d'insondables remous affectifs, c'est à un enchaînement presque ininterrompu de modulations que ces œuvres le doivent (cf. *ex.* 667, p. 417).

Dans un stade déjà supérieur de différenciation, les rythmes s'organisent, les accords tendent à se grouper selon la formule romantique II-V ou ses dérivés, formule dans laquelle la franchise cadencielle est contrebalancée par l'indécision affective due à l'arrêt sur la Dominante, avec absence du Ier degré résolutif. La présence des nombreuses septièmes et neuvièmes qui compliquent souvent cette formule, contribue encore à l'effet d'imprécision de cette cadence.

La différenciation s'affirme davantage dans les enchaînements cadenciels plus complets (cf. *Ex.* *265* et *266*, p. 208), surtout lorsque la Tonalité, dépouillée de l'altération, apparaît dans toute la clarté de ses rapports constitutifs ; les *Maîtres Chanteurs*, l'œuvre de Wagner où l'expression de l'inconscient a le moins de part, en offrent les plus nombreux exemples. Lorsque les rythmes, animés par un puissant enthousiasme moteur, se régularisent en s'accommodant de la métrique traditionnelle, l'impression de coordination augmente encore.

Le « métaphysique ».

Si l'imprécision affective semble à première vue faire partie aussi bien de l'état naturiste que de l'état métaphysique, il faut bien se garder de confondre ces deux polarités de la vie psychique. Alors que le naturisme est « préconscient », qu'il est un état de plénitude émotive proprement vide d'idées, le métaphysique est au contraire un état de plénitude *idéelle*, un état où toutes les sensibilités et toutes les pensées se sont fondues en le sens et l'orientation unique d'une idée toute-puissante.

L'idée métaphysique ne saurait donc avoir, comme le concept rationnel, de limites précises. Embrassant tout un monde, elle est par essence même prodigieusement multiple et illimitée dans son unité. Le rêveur se perd avec délices dans l'immensité grouillante de l'univers : le métaphysicien noue les éléments épars en le faisceau unique de l'idée. Wagner prend son point de départ dans le rêve et s'élève, à travers des sphères plus concrètes, à la fois par des concentrations et des irradiations, jusqu'à l'empyrée des idées métaphysiques. La gradation wagnérienne traverse successivement tous les plans de l'activité psychique.

Le *leitmotif*.

Le *leitmotif* est l'expression musicale où se condense le plus fortement le sens métaphysique, soit de l'individualité psychologique d'un personnage, soit d'un sentiment, soit du pouvoir actif d'un objet, soit d'une idée. Le leitmotif est un symbole sonore. Le langage symbolique des leitmotifs anime de son extrême puissance expressive la nudité intellectuelle du texte

verbal et souligne violemment les somptueux contenus affectifs des harmonies. Tenant à la fois aux sources les plus profondes de ce qu'il exprime, et l'exprimant solidement cristallisé, le leitmotif a le même double pouvoir de généralisation et de suggestion qui caractérise l'idée métaphysique. En l'inscindible unité du « motif de l'Epée », qui musicalement symbolise l'idée métaphysique de l' « héroïsme », resplendissent à la fois et la volonté du héros, et la puissance de son acte, et la force matérielle de son arme, et la surhumaine beauté de l'accomplissement.

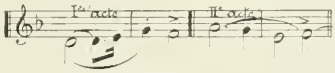
Filiation des leitmotifs.

Mais le symbolisme de Wagner est plus profond encore. Tous les leitmotifs, condensations métaphysiques, se touchent par leurs racines profondes, n'étant chacun qu'une forme différenciée de l'idée-mère du drame.

C'est ainsi que les leitmotifs de la Tétralogie tout entière, si l'on excepte des motifs tout épisodiques, naissent tous par provignement du motif initial « du Rhin ». Ce motif, qui en majeur symbolise la Vie, est en mineur le « motif des Nornes », déesses noires qui tranchent la destinée [1]. Le « motif du Rhin », toujours en majeur, engendre les motifs « de l'Or » et « de la garde de l'Or » (première phrase mélodique de l'*Or du Rhin;* cf. ex. 832). De la combinaison de ce dernier motif avec celui « du Rhin », sortent deux autres motifs générateurs, « l'Anneau » et « l'Epée ». Du motif de l'Anneau naissent les motifs héroïques « du Walhalla », « des Pommes d'or » (qui donnent aux Dieux l'immortalité), « de Donner » (la foudre et le tonnerre), « de l'Arc-en-ciel », puis « de la réflexion de Mime », etc. Du motif de l'Epée, apparenté à celui de Donner, surgit le « motif héroïque de Siegfried », dont le caractère, rayonnant en majeur, est d'ordinaire assombri par le mineur des Nornes. Le motif « du Cor de Siegfried » (dont sortira l'appel des Gibichungen) s'apparente plus directement au motif du Walhalla, de même qu'à celui des intrépides Walkyries. Le motif de la garde de l'Or, chant de joie et d'amour, se retrouve dans le « motif de Froh » (le dieu de la jeunesse), dans le « Chant de l'oiseau » (promesse de la femme), qui conduit Siegfried à « Brunehilde endormie », — autre motif presque identique, — et dans le chant passionné de Siegfried (chant du Printemps), etc. Tous les motifs précédents sont ascendants comme le motif initial du Rhin. Lorsqu'il s'agit de symboliser l'anéantissement, ces mêmes motifs se renversent dans le sens descendant. Le « motif du renoncement à l'amour » (qui donnera « la songerie de Hagen »), et le « motif du Crépuscule des dieux », sont le motif du Rhin dans le sens descendant [2]. La naissance de la matière et la fin des dieux s'opposent symboliquement. Le « motif de l'Anneau », qui descend comme

[1] En l'accord mineur du « motif du Sort » se condensent les notes mélodiques impaires de ce motif. Le motif de la « Destruction des dieux » en est une amplification plus martiale.

[2] Ce symbolisme par inversion se rencontre encore ailleurs que dans les Niebelungen. Ainsi pour signifier la chute de Tristan blessé (fin du IIe acte) le motif qui le caractérisait au Ier acte se renverse (*Ex. 785*).



Ex. 785.

le motif du Crépuscule et remonte comme le motif du Rhin, est le symbole de la génération, cycle infini des destinées. Son renversement approximatif devient le « motif de la malédiction » d'Alberich.

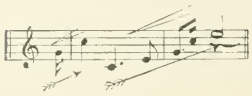
Si l'on pénètre plus avant dans le détail de la construction des leitmotirs, on remarque jusqu'à des particules symboliques communes à tout un groupe métaphysique de leitmotifs. Les deux notes qui, plusieurs fois répétées composent le « motif des Géants » *(sol do)* et symbolisent la force primitive, servent de début aux motifs du Tonnerre et de l'Epée, des Walkyries, de Siegfried le Héros; ce même motif est à la basse d'un très grand nombre de mesures du « motif du Walhalla », particulièrement des mesures finales (il s'y répète six fois coup sur coup), symbolisant les puissantes assises de la « Burg » divine construite par les Géants.

Les leitmotifs ne sont pas uniquement mélodiques, mais comportent pour la plupart une atmosphère harmonique propre qui les accompagne imperturbablement à travers toutes les vicissitudes du drame. C'est l'ensemble des réactions kiné-cénesthésiques du mélos, avec son rythme et sa dynamique, et des kiné-cénesthésies des attitudes harmoniques qui produit la puissance expressive, la valeur symbolique du leitmotif.

* * *

Style représentatif.

Après ces explications d'ordre général, il ne nous paraît pas inutile de montrer par quelques exemples concrets comment le leitmotif réussit à devenir un condensateur psychologique de nombreux états émotionnels, à prendre force de symbole. Soit le motif de l'Epée (*Ex. 786*). Il se compose de deux mouvements vocaux ascendants, le premier d'amplitude moyenne, le second d'envergure considérable (dixième), d'où impression primordiale de dynamogénie croissante. Par répercussion affective, cette augmentation s'associe à des images de tension kinesthésique d'ordre très général, mais que la vue ou l'idée de l'épée, verbalement exprimée, précise en un brandissement; le tempo précipité de la mélodie l'indique plutôt rapide et violent : le rythme pointé y ajoute un élan superbe d'héroïsme.



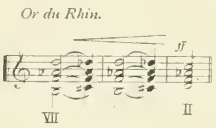
Ex. 786.

Par une autre association, cet accroissement dynamogénique suggère la vision de quelque chose que l'œil parcourt de bas en haut; d'une chose rectiligne, droite comme une épée, parce que l'arpège monte avec une entière régularité harmonique ; mince comme une lame parce que figurée par le seul mélos ; — tranchante parce que rendue sensible à l'organe auditif par le timbre incisif de la trompette ou du hautbois. L'arpège, parti de la Tonique inférieure, dépasse la Tonique supérieure pour atteindre jusqu'à la tierce ; des associations d'ordre phonesthétique viennent renforcer et caractériser le geste d'accroissement : la tierce étant la dissonance acoustique de l'accord et en même temps consonance pour la psychologie

tonale, elle produit à la fois une impression d'exaltation (renforcée par la région aiguë) et de sublimité. Comme, de plus, le geste prend son élan dans la « force » de la fondamentale et se termine sur l' « acuité » de la tierce, tout le motif revêt le caractère d'une tension vers un but extrêmement élevé, presque inaccessible. La vibrance mourante de cette tierce longuement prolongée symbolise enfin l'écho infini des victoires héroïques.

Examinons un autre leitmotif dans lequel c'est l'harmonie qui confère valeur symbolique :

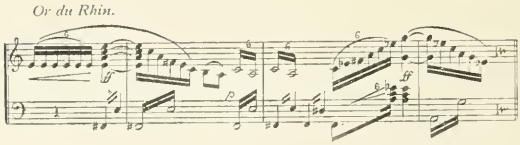
Albéric désire éperdument posséder le Monde, par la puissance de l'Anneau magique : l'univers étant trop vaste pour être étreint, cette puissance déçue se transmue en exaspération. Quelques notes suffisent à Wagner pour exprimer cet état d'âme complexe et contradictoire. Il y parvient par convergence des effets de la kinesthésie et de la cénesthésie (*Ex. 787*) :



Ex. 787.

Kinesthésiquement, l'oscillation en sens contraire des voix extérieures, aboutissant à un cinquième accord, d'attitude plus resserrée que les précédents, figure l'acte musculaire d'embrasser, avec peine d'abord, puis d'étreindre. Cénesthésiquement, la nature de l'altération de l'accord *do♯ fa la♭ ré♭* signale cet accord comme harmoniquement transitoire, atonal, par conséquent émouvant dans un sens d'équilibre instable, d'insécurité, et qui donne à l'accord suivant (*ré fa la♭ do*) une signification d'apaisement après l'inquiétude, apaisement aussitôt reconnu trompeur puisque ce IIe degré doit à son tour être suivi de la cadence V-I pour pouvoir être interprété tonalement. Seul ce Charybde en Scylla pouvait exprimer la continuité du désir en même temps que les troubles qu'occasionne son entrave. Ces troubles sont supérieurement suggérés par l'antagonisme tonal du *do♯* et du *ré♭*, en équilibre contrapuntique on ne peut plus instable. Il faudrait que « cela tourne d'un côté ou de l'autre », et pendant quatre accords « cela ne tourne pas » : angoisse de l'homme qui tente de se reprendre, mais sans y parvenir.

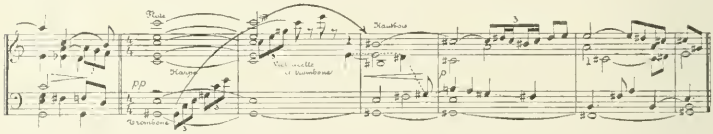
Même en dehors du leitmotif, le style représentatif de Wagner est si vigoureux que des expressions, même passagères, acquièrent pouvoir presque symbolique ; lorsqu'Albéric, enchaîné, invective Wotan, un trépignement désespéré prépare l'explosion du geste de fureur — geste aussitôt paralysé par les chaînes du captif, et obligé de se convertir en rage intérieure (*Ex. 788*, p. 484). L'accord *ff*, anticipant sur l'accent rythmique, semble abolir toute pensée raisonnable, pendant que le hurlement des altos se précipite en cascade pour aller s'écraser de colère impuissante contre le trémolo serré des violons.



Ex. 788.

Un dernier exemple, plus étendu, permettra de constater à quel point le style représentatif de Wagner est subtil et omniprésent, surtout dans les œuvres de sa maturité :

Le poète Hans Sachs écoute, au IIIe acte des *Maîtres Chanteurs*, la fin du *Preislied* chanté par Walther (*Ex. 789*). La 1re mesure de l'exemple est l'émouvante fin du *lied*,



Ex. 789

bouleversée doucement par l'accord D² élevé (signe d'exaltation), puis rasserénée par le mouvement descendant sur le 3me temps. Sachs reste immobile d'admiration ; l'accord final du *lied*, au lieu d'avoir sa fondamentale attendue sur *do*, a un *sol* ♮ dissonant : légère stupeur de Sachs, court instant de désarroi qui précède immédiatement l'émotion. Sur la tenue *pp* des trombones et des bois, au timbre étrange, insolite dans la nuance douce, s'esquisse un geste d'étonnement, arpège de harpe qui monte. Cette ascension figure l'accroissement dynamogénique de Sachs. A ce moment, le *do* de la flûte cesse, repris par le hautbois *sous la forme enharmonique si* ♯ : l'émotion, maintenant caractérisée, *est devenue agissante ;* l'imperceptible montée du *do* au *si* ♮ (sensible de *do* ♯), indice subit d'une modulation naissante, est une manière aussi simple que géniale de symboliser cette transformation affective. Pendant ce temps, le trombone élevé, attiédi par les violoncelles à l'unisson, expose le « motif de la méditation de Sachs », sur une superbe altération harmonique. Mais Wagner, estimant les deux discrets crescendos insuffisants à exprimer le tumulte cénesthésique de Sachs « très ému », orne le *do* ♯ du hautbois d'une arabesque oscillatoire : geste de la tête d'un homme qui, dans l'admiration, voudrait se soustraire au contact d'une chose trop délicieuse. L'arabesque aboutit à un *mi* dissonant, retard du *ré* ♮, indice d'une dilatation intérieure, d'une exaltation, combien avivée encore par le *do* ♮ des violoncelles, qui s'accorde avec le *mi* tout en dissonant avec le *si* du basson.

On pourrait analyser ainsi tout un opéra de Wagner à la loupe, et trouver partout des merveilles de compréhension et d'expression psychologique.

* * *

L'art wagnérien se meut à la fois dans différents plans de conscience ; l'être humain tout entier y participe, avec son inconscient, ses capacités sensorielles, ses émotions indistinctes, ses sentiments les plus élevés, ses intuitions les plus profondes ; et même la raison y est pour quelque chose,

tout au moins en ce qui touche l'équilibre des formes, la disposition des contrastes, le raffinement des recherches techniques. Nous avons déjà longuement disserté de la géniale expressivité wagnérienne de l'inconscient, de la non moins suggestive puissance des symboles sonores, porteurs d'essences métaphysiques, de la vigueur et minutie exceptionnelles du style représentatif, exact traducteur des rythmes moteurs-émotionnels les plus complexes.

Il importe maintenant d'entrer dans l'analyse des multiples particularités de la création wagnérienne.

Comme nous l'avons remarqué au début de ce livre (page 6), les sensations tactiles sont inséparables des sensations sonores. Le sens épithélial étant le plus primitif dans l'évolution de l'être vivant, les impressions qui atteignent ce sens intéressent peut-être plus profondément que les autres, quoique moins consciemment, l'économie générale de l'organisme. Elles sont plus « vitales », plus généralement, plus obscurément émouvantes. Tactilité.

Le contact des ondes sonores avec l'organe auditif, trop habituel pour être esthétique, acquiert de l'intérêt par la variété des timbres, qui donnent au son de véritables qualités et nuances tactiles. Wagner en a différencié l'usage avec une subtilité jusque-là inconnue.

Dans son orchestration, les oppositions de timbres sont non seulement continuelles, mais s'exaltent singulièrement par leurs contrastes. Ainsi, dans le Prélude de l'*Or du Rhin*, les sensations ressenties par les Filles du Rhin au sein de l'élément liquide sont traduites avec une richesse tactile extraordinaire :

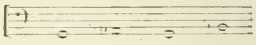
Tout d'abord, la sensation spatiale de profondeur est exprimée par le *mi♭* ultra-grave des contrebasses (dont la première corde est détendue à cet effet d'un demi-ton). Puis, après la quinte ajoutée par les bassons, qui symbolise la primordialité de l'élément aquatique (sons 1, 2 et 3), des profondeurs sonores monte la souplesse du cor, le long de la série harmonique des sons 2, 3, 4, 5, 6, 8 et 10 — courant liquide partant du fond de l'eau pour venir s'étaler à la surface. Un second cor, un troisième, un quatrième,... un huitième, répètent ce glissement ascendant et évoquent, par leur entrecroisement de plus en plus serré, le contact des ondes fluant les unes à travers les autres. Bientôt la voix soyeuse des violoncelles reprend le motif ascendant des cors, mais avec une ondulation plus marquée, balancement qui, par la friction de dissonances passagères sur l'accord parfait tenu par les cuivres doux, donne une impression croissante d'effleurement. Les trombones entrent en scène, pour soutenir l'accord de leur dureté grave, accompagnés de la tuba-basse sur la fondamentale profonde, dont le timbre rugueux suggère les aspérités d'un sol chaotique sur lequel glissent les vagues des violoncelles. Tandis que continue cette symphonie, l'accord parfait ascendant, repris de plus en plus à l'aigu par les flûtes, oscille par périodes régulières vers un haut *mi♭* dont le retour

persistant, en mettant une limite à la région élevée de l'espace sonore, figure le niveau du fleuve ; en même temps le timbre de la flûte, poli et mat, mais rendu plus glapissant par l'altitude élevée de la région, fait sentir la surface à la fois lisse et miroitante qui s'immobilise au-dessus du vaste remous liquide. Comme l'attaque de ce *mi♭* revient dès lors toutes les deux ou quatre mesures environ, et que l'orchestre, bouillonnant de plus en plus, ajoute maintenant aux arabesques plus rapides des violoncelles la montée sempiternelle des âpres clarinettes, la sérénité scintillante de la flûte semble peu à peu disparaître comme submergée par les flots envahissants. On éprouve la sensation tactile d'une série de déplacements de bas en haut de la colonne d'eau, dont le niveau semble monter le long du corps, atteindre la tête, et finalement la recouvrir jusqu'au sommet — le *mi♭* aigu. Lorsque le multiple, soyeux et lourd bruissement *ff* des altos et des violons *divisi* se joint enfin à l'ondulation des violoncelles dans les régions élevées, c'est la tactilité innombrable de la cataracte, le formidable va-et-vient des vagues qui s'entrechoquent autour de la flûte glapissant à chaque mesure un *sol* suraigu, dernier cri de détresse du nageur qui se noie.

Visualité.

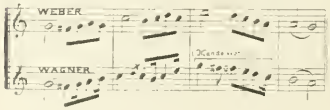
Wagner est aussi visuel que tactile. Ses formes sonores, outre leur sens symbolique, transposent des formes vues ou imaginées visuellement. Il se représente la ligne droite d'une épée, et dessine un accord parfait montant ; il imagine un arc-en-ciel, et profile une arche mélodique (*Ex. 790*) ; il pense au dragon qui rampe, et trace un motif reptatoire

Ex. 790.

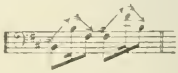


Ex. 791

(*Ex. 791*). Dramaturge, il voit marcher et gesticuler tous ses personnages, et le geste vu devient le collaborateur du geste senti. L'évocation des chevaliers faisant leur entrée à la Wartbourg d'un pas nerveux et élastique, l'induit à aviver d'une pointe héroïque le rythme plus mou de la cantilène weberienne qui chante en lui (*Ex. 792*). La vision intérieure de la chevauchée des Walkyries lui suggère irrésistiblement des sauts escaladeurs (*Ex. 793*) dont les cavales ailées n'ont d'ailleurs nul besoin pour gravir les crêtes des nuées.



Ex 792.



Ex. 793.

Les formes expressives qui viennent d'être étudiées, heureuses réussites du style représentatif, ne sont que des cas particuliers du prodigieux sens kinesthésique de Wagner. D'autres gestes ont un caractère beaucoup plus

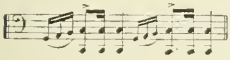
général, expriment des tendances motrices foncières et se retrouvent à la base d'expressions affectives très diverses.

Parmi ces gestes généraux, il en est deux en lesquels s'incarnent deux des caractères les plus essentiels de l'âme de Wagner, l'aspiration héroïque et l'aspiration mystique.

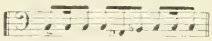
Examinons de plus près ces gestes-symboles :

Le geste héroïque se résume en une formule unique, le rythme . Le rythme héroïque, commun — nous le savons déjà — à tous les maîtres de son époque, Wagner le condense en une formule plus brève encore et plus énergique. Deux coups frappés, le premier rapide et le second terrible. C'est le détail du rythme propre aux Géants des *Niebelungen* (*Ex. 794*), qui, légèrement transformé, devient celui de la « Forge » (*Ex. 795*). Presque aucune mélodie de Wagner ne saurait s'en passer, soit étendu, à la Hændel (*Ex. 796*), soit en saccades, à la manière de Beethoven (*Ex. 797*). Le geste saccadé, amplifié par l'extension de la note tenue (*Ex. 798*) est du plus pur haut-relief (*Ex. 799*). La croche pointée dans la phrase romantique (*Ex. 800*) exalte un très grand nombre de motifs pathétiques descendants (*Ex. 801*), ou ascendants (*Ex. 802*, p. 488). Ce motif de la note rapide précédant la

Le geste héroïque.

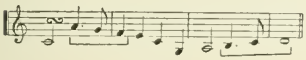


Ex 794.



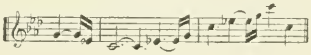
Ex. 795.

Rienzi.



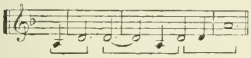
Ex. 796.

(Beethoven. *Appassionata.*)



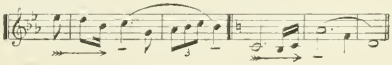
Ex. 797.

Vaisseau fantôme.

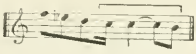


Ex. 798.

Tristan. *Walkyrie.*



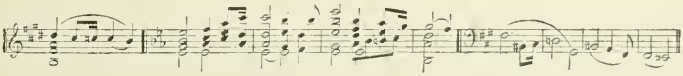
Ex. 799.



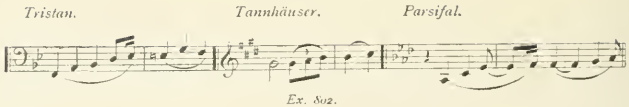
Ex. 800.

Tristan.

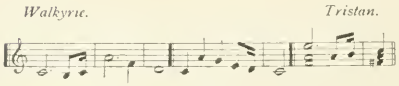
Tannhäuser. *Lohengrin.*



Ex. 801.

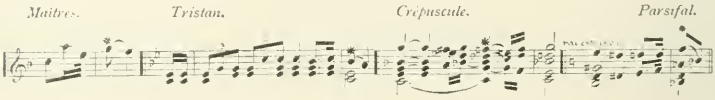


Ex. 802.



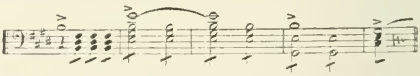
Ex. 803.

note tenue, se retrouve dans les thèmes les plus divers (*Ex. 803*), et par extension devant le retard de la note tenue (*Ex. 804*). La note courte suivie de



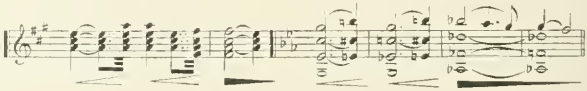
Ex. 804.

la note longue, subitement appuyée avec autorité, est un geste sans réplique, qui cloue l'adversaire au mur et l'immobilise. Renforcé par la pompe orchestrale, ce geste devient terrifiant ; et, lancé *ff* par l'unisson des cuivres, écrasant. Citons le choral du *Tannhäuser* (fin de l'Ouverture) comme un exemple étendu de ce symbole kinesthésique (*Ex. 805*).



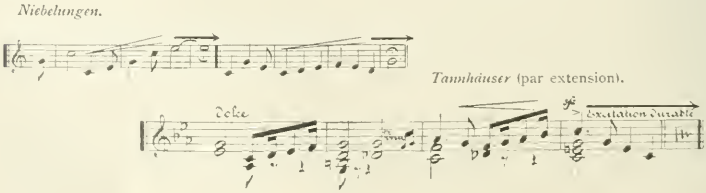
Ex. 805

Dans les fragments d'allure plus large, l'anacrouse se combine avec un crescendo introductif (*Ex. 806*). Le geste apparaît alors comme une sorte



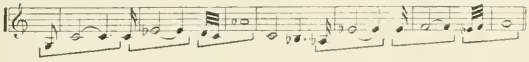
Ex. 806.

de projection dans l'espace, qui rappelle le geste balistique de Chopin, mais combien plus vigoureux, plus résolu (*Ex. 807*). Les « canons



Ex. 807.

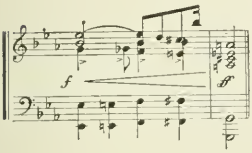
cachés sous les fleurs » tonnent maintenant, avec une brutalité sublime. Le motif héroïque de Siegfried ne rappelle-t-il pas, kinesthésiquement, à chacune de ses six propulsions successives, le geste puissamment balancé



Ex. 808.

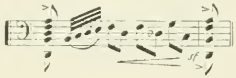
du discobole antique (*Ex. 808*). Geste de conquête qui, après avoir pris son élan et bondi sur sa proie, la terrasse (*Ex. 809*).

Crépuscule.



Ex. 809.

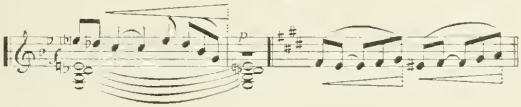
Aux instants où s'exalte la volonté de puissance, Wagner plante sa mélodie à coups de marteau formidables. Les coups de Siegfried reforgeant son épée, énormes et espacés, en sont la parfaite expression (*Ex. 810*). Chacun de ces coups est préparé par une longue anacrouse d'écarts progressifs, série de six croches groupées en trois gestes héroïques[1].



Ex. 810.

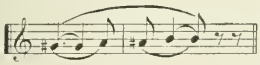
Lorsque l'amour vient assouplir le geste d'attaque directe et brutale, le transmuer en un autre plus insidieux, plus voilé, le motif héroïque apparaît sous la forme mélodieuse d'une subite accumulation rythmique

Tristan. *Maîtres.*



Ex. 811.

précédant la note pathétique (*Ex. 811*). Tel le rythme irrégulier du « Désir » de *Tristan* (*Ex. 812*). Les formules d'accompagnement où l'inhibition paralyse en partie une dynamogénie fortement éprouvée (*Ex. 813*, p. 490) en présentent un aspect plus différencié.

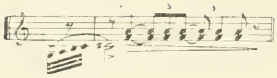


Ex. 812.

Ascendant et impétueux, le geste wagnérien est héroïque ; ascendant mais alangui, expirant sur une chute, le même geste prend une significa- **Le geste mystique.**

[1] Cet écart progressif entre la mélodie et la basse représente un geste particulier, le « geste d'appétence », de désir, qui, en s'agrandissant lentement, creuse l'abîme métaphysique. Le « motif du Désir » de *Tristan* en est l'expression la plus frappante.

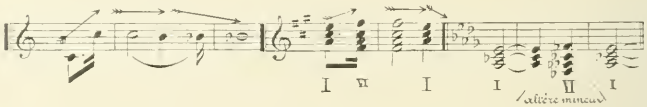
Or du Rhin.



Ex. 813

tion mystique, « mysticisme » étant compris comme un désir de se fondre avec la divinité. Vouloir toucher l'inaccessible exige un effort infiniment plus grand que celui de provoquer au combat le monstre Fafner. C'est pourquoi, lorsque le geste héroïque devient mystique, la note pathétique s'allonge et retombe, expirante, comme si le geste. d'abord tendu vers l'intangible, ployait devant l'impossibilité de l'atteindre (*Ex. 814*).

Tannhauser; Parsifal. *Lohengrin.* B. *Or du Rhin.*

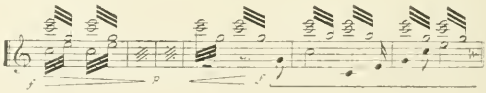


Ex. 814.

Si le geste mystique est chez Wagner d'un relief parfois si extraordinaire, c'est avant tout parce qu'il est une succession lente de notes longuement chantées, qui sont autant de stations exaltées d'extase croissante [1].

La longueur des trémolos serrés avant l'apparition du leitmotif témoigne, elle aussi, du soutenu de l'exaltation [2] (*Ex. 815*).

Walkyrie.



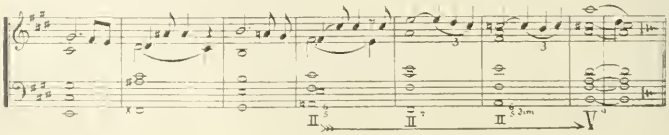
Ex. 815.

[1] « La justesse d'expression n'apparaît pas comme ce qu'il y a de plus important, mais la force du *pressentiment* », écrivait Nietzsche dans un de ses calepins, au sujet de Wagner.

Notons que Wagner exprime aussi le pressentiment par la tension *harmonique*, en suggérant une Tonique sans la préciser; ce procédé sera étudié plus en détail à propos de Grieg.

[2] Dans l'emploi de la formule II V I, l'extension du IIe degré (*Ex. 816*) fait valoir d'une autre manière encore cette même puissance de tension. C'est ce prolongement du IIe degré (ou de ses relatifs) qui donne à la modulation wagnérienne, presque toujours fondée sur la formule II V I (Cf. 667, p. 417), toute sa valeur affective.

Walkyrie.



Ex. 816

Extase par l'harmonie complémentaire.

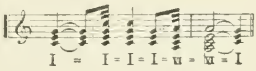
Le mystique atteint une fusion parfaite avec l'objet de son adoration par l'extase, c'est-à-dire par la réduction de sa personnalité à l'idée fixe, ou plutôt au sentiment fixe de la divinité. Dans l'extase, toute gesticulation extérieure cesse, et toutes les forces de l'adorant s'intensifient intérieurement en l'appétence unique.

Pour traduire cet état musicalement, pour suggérer l'absence totale de kinesthésie qu'est l'extase, il fallait *réduire au minimum le mouvement* qu'implique toute musique, et cela non seulement dans le rythme et dans la mélodie, mais encore dans l'harmonie, qui est, comme il a été démontré, une série d'attitudes dont le passage de l'une à l'autre est forcément mouvement. Wagner a réussi à atténuer les effets moteurs de cette translation d'une attitude en l'autre, d'un accord en un autre accord, grâce à un emploi persistant de l'*harmonie complémentaire*, dont nous avons exposé la nature à propos de Chopin.

Rappelons que les accords complémentaires sont toujours situés à la tierce l'un de l'autre (p. 444) : l'accord de *do* a pour accords complémentaires celui de *la* ou celui de *mi*. Le *la* suggérant un *do*♯, le *mi* suggérant un *sol*♯, ces deux accords seraient en conflit maximum avec le *do* et le *sol* de l'accord de *do*, si la psychologie tonale ne venait modifier ces données acoustiques en faisant tomber les deux dièzes inopportuns. Ainsi, lorsque se suivent les accords de *do* majeur et de *la* mineur, le heurt du *do* et du *do*♯ étant supprimé, la dissonance prévue ne se produit pas ; *do* et *do*♯ se confondent, le passage est complètement aplani, une attitude a glissé imperceptiblement dans l'autre.

De plus, la tierce *mi* étant, grâce à l'unité tonale, commune aux deux accords de *do* et de *la*, pendant le passage, deux voix sur trois demeurent stationnaires. Le mouvement est ainsi réduit au minimum. Il ne s'agit encore que d'immobilité ; si elle est sentie comme une extase, c'est que les accords complémentaires réalisent la plénitude sonore, stimulant au plus haut point le sens tonal : l'accord de *la* mineur ayant pour sons résultants (cf. page 49) *fa la* et *do*, cette image de la sous-dominante se joint à la tonique *do* et à la dominante *sol* présentes dans l'accord de *do*, pour évoquer l'ensemble tonal dans toute sa force (cf. ex. 139). De même que deux couleurs complémentaires donnent comme résultante dernière la synthèse lumineuse, le blanc, deux accords complémentaires donnent la synthèse sonore, la Tonalité. Ajoutons que même en matière de couleur le contraste agit non seulement simultanément, mais encore successivement : une couleur paraît « saturée » non seulement quand on la voit à côté de sa complémentaire, mais encore quand elle lui succède immédiatement.

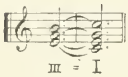
L'harmonie complémentaire de Wagner atteint, avec une rare intuition, l'extatique plénitude par ses contrastes sonores en succession.



Ex. 817.

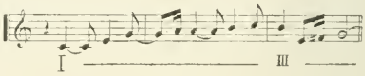
Considérons le début du Prélude de *Lohengrin* (*Ex. 817*). Après le

Ier degré, souligné par une quadruple répétition, apparaît le VIe. Ce degré étant complémentaire et, *en même temps*, relatif du premier, la suggestion kinesthésique est réduite au minimum, laissant libre épanchement à l'émotion.



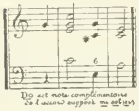
Ex. 818.

Du principe complémentaire, Wagner tire des effets pleins d'une douce séduction et surprenants, soit qu'il exprime deux degrés complémentaires par deux accords plaqués, comme dans le « Réveil de Brunehilde » (*Ex. 818*), où le passage du IIIe degré mineur au Ier majeur se fait sans heurt, grâce à la relation des deux degrés, soit par deux séries mélodiques, comme dans cette phrase liturgique de *Parsifal* (*Ex. 819*), où le Ier degré, avant d'être suivi de l'expression bien caractérisée du IIIe, est lui-même orné de ses deux notes complémentaires *la* et *si*.



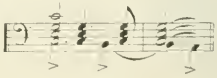
Ex. 819.

Les trois premiers accords du *Tannhäuser* témoignent d'un emploi plus subtil encore de l'harmonie complémentaire. Soit l'exemple *820*. Son deuxième accord étant en position de sixte (*mi sol do*), contient, à l'état latent, un *si* (son 3 du *mi* de la basse) ; cet accord équivaut donc en une certaine mesure au IIIe degré *mi sol si*, dans lequel *do* représente l'accord complémentaire I (*do mi sol*). Le fait que le VIe degré *la do mi* succède au 2e accord, démontre bien l'importance du IIIe degré dans cette association subconsciente (cadence parfaite III-VI). Il y a, dans ces trois premiers accords, *double* réaction d'ordre complémentaire : I-VI, patent, et I-III, latent, c'est-à-dire une totalisation de possibilités complémentaires ; la saveur harmonique particulière de l'ensemble est encore renforcée à l'orchestre par le timbre des bassons et des clarinettes, qui met tout particulièrement en valeur les harmoniques antagonistes.



Ex. 820.

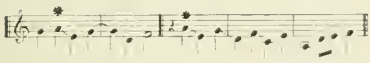
L'expression mystique par l'harmonie complémentaire se retrouve du reste, à des degrés divers, non seulement dans les enchaînements harmoniques, mais jusque dans les détails du contrepoint wagnérien. A quoi le début des *Maîtres chanteurs* doit-il son éclat tout spécial, si ce n'est aux notes *si* et *la* lancées par les basses cuivrées de l'orchestre, au dessous de l'accord parfait quatre fois martelé (*Ex. 821*), et qui exaltent si magnifiquement la réminiscence de la *Jubelouverture* de Weber. C'est l'inconsciente recherche des notes complémentaires qui a conduit Wagner à ces nombreux thèmes dont la mélodie est en sauts de quarte (*Ex. 822*) ; la note complémentaire qu'ils ont comme point pathétique culminant y devient le modèle


Ex. 821.

Vaisseau.

Ex. 822.

Maitres. *Siegfried.*

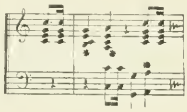


Parsifal.

Ex. 823.

d'une série d'imitations (*Ex. 823*). Le motif des cloches du Montsalvat, extatique et vibrante clameur (*Ex. 824*), agglomère toutes les mysticités.

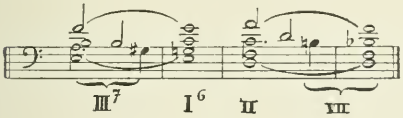
Parsifal.



Ex. 824.

Toute l'étude qui précède ne concerne les successions d'accords complémentaires que pour autant qu'ils appartiennent à une seule et même tonalité, sans qu'intervienne aucune altération. Wagner ne s'en tient pas là. Pour différencier encore davantage les nuances les plus rares de la vie spirituelle, reprenant la technique d'altération de Schubert et surtout de Liszt, l'harmonie wagnérienne renchérit sur l'exaltation en combinant les successions d'accords complémentaires avec les abaissements et les élévations chromatiques de leurs notes composantes (cf. ex. 633, p. 400). Wagner atteint ainsi à cette expression de l'indéfinissable, de l'étrange, du fascinant, qui rend si troublants certains passages de la Tétralogie ou de *Parsifal* (ex. 834, p. 497). Citons le « motif du Casque magique » (dans l'*Or du Rhin*) fondé sur les degrés I et VI, ce dernier altéré (cf. ex. 814 B), ou le « motif de Simplesse » de *Parsifal* (*Ex. 825*), dont l'effet complémentaire altéré se complique encore de la suggestion « byzantine » propre à l'accord de sixte. L'exemple 851, page 501, dont les accords accompagnent l'ensommeillement de la Walkyrie, montre bien la puissance fascinatrice de l'harmonie complémentaire altérée.

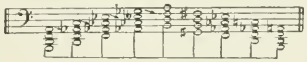
Harmonie complémentaire altérée.



Ex. 825.

Appliquant les enchaînements par tierce mineure de Liszt aux accords de septième (avec tierce mineure et quinte diminuée) dont il sera question tout à l'heure, Wagner crée une formule mystique particulièrement saisissante par son pathétisme (*Ex. 826*), chaque septième semblant s'infléchir douloureusement à la quinte de l'accord suivant ; cette suite d'affaissements, au milieu de la progression ascendante, em-

Niebelungen ; *Tristan* (Cf. ex. 788).



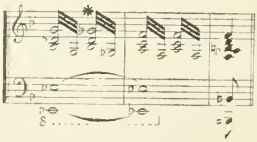
Ex. 826.

poigne comme la voix de tragiques espoirs ; quand la formule est descendante, c'est d'abîme en abîme un long effondrement.

Carrefour tonal.

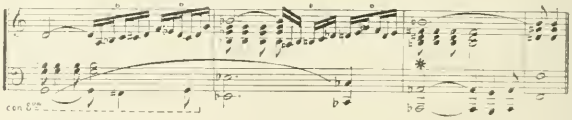
Parmi les expressions si variées du métaphysique wagnérien, il en est une autre qui est une condensation, sous un volume restreint, d'une très multiple vibration intérieure : l'accord secondaire avec septième mineure, qu'on rencontre à partir des *Niebelungen* et qui fut pressenti seulement par Liszt et par Chopin (cf. *Etude en Mi♭ mineur*) : Soit l'accord de septième *ré fa la do*, à la fois IIe degré du ton de *Do*, IIIe degré du ton de *Si♭*, VIe degré en *Fa*, et, de plus, IVe degré en *La* mineur ; cette quadruple relativité est bien faite pour multiplier les associations tonales. Pour en multiplier davantage le retentissement, Wagner le situe dans un ensemble où il représente une fonction tonale nouvelle encore, mais qu'une altération savante fait néanmoins comprendre comme entraînant la quadruple relativité. Cet étonnant carrefour tonal (*Ex. 827*) ouvre les voies à des associations aussi nombreuses qu'imprécises : vertige métaphysique qui replonge la pensée (*Ex. 828*) au plus profond de ses abîmes[1].

Siegfried.



Ex. 827.

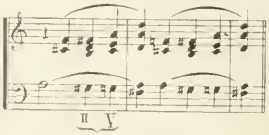
Crépuscule.



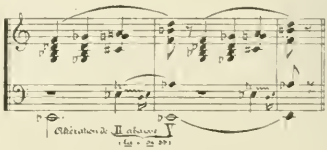
Ex. 828.

Parfois le vertige s'exacerbe en une sorte de strangulante angoisse devant d'insondables mystères ; ainsi dans le lamentable récit que fait Waltraute de la décrépitude de Wotan, tandis que lentement se nouent de troublantes altérations harmoniques, susurrées par les cordes en sourdine, les cors bouchés, les bois et les cuivres voilés, entrecoupés sinistrement par le glas des timbales étouffées.

[1] Notons ici un exemple intéressant de l'approfondissement progressif de l'expression métaphysique. Le motif de « Siegfried trésor du monde », harmonisé comme suit (*Ex. 829*) dans le IIIe acte de *Siegfried*, reparait dans le *Crépuscule* sous l'aspect bien plus complexe de l'exemple 830, dont le deuxième accord est précisément le « carrefour tonal » analysé ci-dessus.



Ex. 829.



Ex. 830.

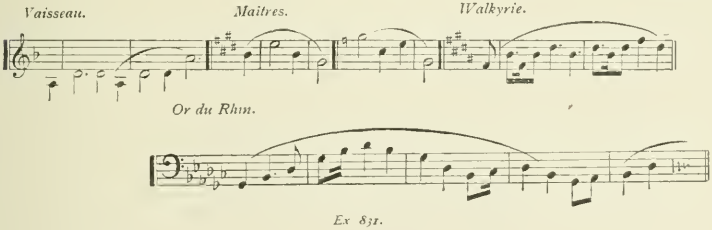
* * *

Naturisme.

Chez Wagner, la nature, comme les hommes, prend une allure héroïque et mystérieusement symbolique. Il en écoute les grandes voix, murmure de la forêt, bruit sourd et immense de la pluie, tonitruance de l'orage, confuse rumeur des flots. Il en admire les grands aspects, arcs-en-ciel, aurores, crépuscules. Il la peuple d'êtres fabuleux, géants, nains, dragon, cygnes, crapaud, colombe. Wagner sent la nature comme une divinité charmeuse ou terrible, avec toute la spontanéité du héros primitif. Aussi n'a-t-il pas d'égal quant à la puissance et à la vérité dans l'expression musicale des voix et des aspects de la nature.

Le naturisme se traduit phonesthétiquement par l'abondance de mélodies et d'harmonies à proportions harmoniques simples : vastitude qu'amplifie démesurément la multiplicité des voix orchestrales.

L'accord parfait, plaqué ou brisé (sons 1, 3, 5 ou 4, 5, 6), que Wagner soutient et isole avec préméditation, est le plus pur symbole du naturisme (*Ex 831*). Pour en laisser agir plus complètement la suggestion, Wagner,



Ex 831.

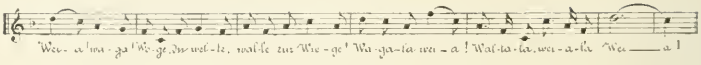
nous l'avons déjà dit, le prolonge pendant un nombre de mesures parfois très considérable[1] et souvent l'élargit par le multiple redoublement des instruments. Dans le Prélude de *l'Or du Rhin* l'accord parfait fait vibrer et possède l'orchestre tout entier, de l'ultragrave des contrebasses et des gros cuivres jusqu'au suraigu des bois et des cordes.

L'accord parfait est naturiste avec franchise ; l'accord « pentaphone » est d'un naturisme plus quintessencié. Wagner affectionne tout particulièrement cet accord pentaphone — qui n'est autre chose que l'ensemble complémentaire *do mi sol la* ; il l'emploie, par analogie tonale, également en mineur (*do mi♭ sol la♭*). Nous avons fait remarquer ailleurs combien le pentaphonisme exerce d'attrait sur l'imagination wagnérienne (Cf. ex. 115, p. 127). Les vingt-cinq notes du chant de Wogelinde (*Ex. 832*, p. 496) sont toutes puisées dans la gamme pentaphone.

Ethos des harmonies wagnériennes.

Tout accord wagnérien peut, du reste, donner une impression de naturisme, pour peu que ses propriétés acoustiques aient le temps d'impres-

[1] Suivant en cela le précédent de Beethoven, déjà si naturiste dans la *Symphonie pastorale* (1er mouvement, Développement).



Ex. 832

sionner le sens auditif. C'est que le sonoris de Wagner est entièrement fondé, malgré de nombreuses apparences contraires, sur les proportions acoustiques les plus simples. La dissonance wagnérienne n'est nullement comparable à la dissonance contemporaine. Les nombreuses altérations chromatiques sont adoucies par de subtiles combinaisons qui les ramènent sans cesse à l'euphonie. L'impression de dissonantisme résulte plutôt de l'opposition des degrés successifs que des accords eux-mêmes, si l'on excepte toutefois les accords dissonants (de quinte augmentée, de septième diminuée ou majeure, de sixte augmentée, de onzième mineure), d'intention représentative particulière.

En dépouillant la symphonie wagnérienne de tout accessoire contrapuntique, on se trouve en présence de cinq accords seulement (l'accord pentaphone s'assimilant somme toute à l'accord parfait) :

A. accord parfait majeur (*do mi sol*) ;

B. accord parfait mineur (*do mi♭ sol*) ;

C. accord de septième de dominante (*do mi sol si♭*) ;

D. accord de septième avec tierce mineure (*do mi♭ sol si♭*) ;

E. accord de septième avec quinte diminuée (*do mi♭ sol♭ si♭*) ;

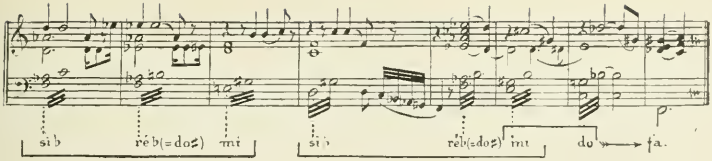
La simplicité des rapports présents dans les accords parfaits majeurs et mineurs ayant déjà été démontrée (page 63), il suffit de considérer ici celle des accords des types C, D et E, qui, malgré la grande différence de leurs effets affectifs, sont tous trois composés des *mêmes* éléments :

L'accord du type C comporte une quinte juste (*do sol*), une tierce majeure (*do mi*), une septième mineure (*do si♭*).

L'accord du type D comporte une quinte juste (*mi♭ si♭*), une tierce majeure (*sol♭ si♭*), une septième mineure (*do si♭*). Les sons résultants seuls diffèrent (*do* et *sol* consonants pour le type C, et *la♭ do♭ do♯ mi♭ sol♭* dissonants pour le type E).

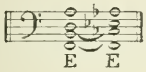
L'accord du type D révèle des rapports encore plus simples si possible : quinte juste (*do sol* et *mi♭ si♭*), tierce majeure (*mi♭ sol*), septième mineure (*do si♭*) ; (sons résultants *do mi♭ sol la♭*).

Le mérite de Wagner fut de pratiquer l'altération *de telle sorte qu'elle aboutît à coïncider avec ces formes acoustiquement si simples* (en position fondamentale ou renversée, avec ou sans neuvième). Sur les 8 accords composant ce fragment de *Parsifal* (*Ex. 833*, p. 497), il y en a 3 du type C (mesures 3, 6, 7) et 4 du type E (mesures 1, 2, 4, 5), contre 1 du type A (mesure 8). Cette abondance de proportions simples explique la douceur ambiante de *Parsifal*, ultime fleur de l'évolution phonesthétique wagnérienne.

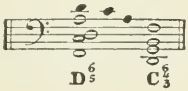


Ex. 833

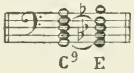
Lorsque le type E, riche en sons résultants dissonants, prédomine, il teinte le discours harmonique de pessimisme[1] ; la prédominance du type D, dont les sons résultants sont moins troublants, lui donne plus de sérénité. Le sonoris caractéristique de *Tristan* pourrait se réduire à ces deux positions du type E : (*Ex. 834*) (accord *si ré fa la* en 3me position et accord *fa la♭ do♭ mi♭* en 1re position). L'atmosphère harmonique des *Maîtres Chanteurs* s'éclaire grâce à la prédominance



Ex. 834.

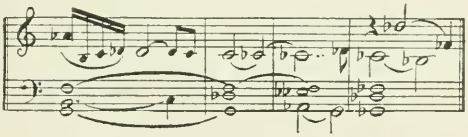


Ex. 835.



Ex. 836.

des types C et D (*Ex. 835*), tandis que la troublante profondeur du *Crépuscule* résulte plutôt de l'union des types C et E (*Ex. 836*).



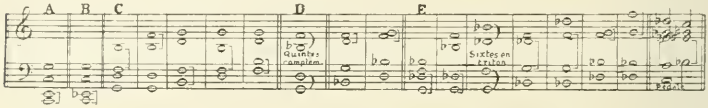
Ex. 837.

L'exemple *837*, tiré du IIIe acte de *Siegfried*, permet de constater comment le détail des impulsions motrices-émotionnelles, tout en faisant légèrement osciller les diverses voix, malgré sa complexité phonesthétique se meut pourtant sur le fond homogène de deux accords du type C : (l'accord *sol si ré fa*, lentement déformé par le mouvement chromatique du soprano (*ré ré♭ do si*), semble devenir, aux mesures 2 et 3, un accord de sixte augmentée avec pédale sur la D (*sol*) ; la base de la 4me mesure n'est que l'oscillation chromatique *sol la♭ sol* ; l'accord *sol♭ si♭ ré♭ fa♭* (mesure 5) est fugitivement modifié par l'appogiature mélodique *do♭ si♭*.

Le sonoris harmonique de Wagner, bien que d'essence euphonique, est pourtant constellé de délicats dissonantismes. Leur contraste perpétuel fait paraître l'euphonie encore plus naturiste et le dissonantisme encore plus vibrant. L'expressif espacement des notes de l'accord permet de rompre l'uniformité de ces

[1] L'impression dépressive s'accentue encore par la comparaison de la tierce mineure et de la quinte diminuée *mi♭* et *sol♭* avec la tierce majeure et la quinte juste (*mi* et *sol*) présentes dans le timbre de *do* (cf. *Ex. 153*, p. 151).

cinq types d'accords. Leur attitude, toujours frappante, *met en relief les dissonances* nées du contraste entre les divers rapports simples réunis dans un même ensemble. Wagner n'écrit les voix en attitude serrée que lorsqu'un effet de timbre l'y oblige. Dans le quatuor, il les dissémine d'ordinaire de façon que toutes les dissonances acoustiques qui s'y dissimulent (tritons, septièmes, sixtes, tierces) soient mises à nu, c'est-à-dire sans qu'aucune note n'en remplisse l'intervalle dissonant. Le tableau suivant (*Ex. 838*), en réunissant les attitudes les plus



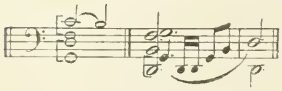
Ex. 838

wagnériennes des 5 types d'accords, permet de voir chaque dissonance mise en valeur. Dans les types A et B, la tierce est isolée au grave, ce qui favorise la perception des battements. Les deux derniers accords du tableau montrent une pédale ajoutée aux types E et C successifs.

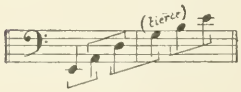
* * *

Premières tendances à la « surharmonie ».

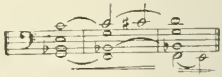
Le principe des accords complexes par associations de rapports simples rapproche Wagner de Rameau. Le sonoris est parsemé de quintes et de quartes mises en évidence, tantôt par séries mélodiques (Cf. ex. 824), tantôt par ensembles harmoniques, dans lesquels les quintes ou quartes superposées déterminent soit une appogiature (*Ex. 839*), soit une pédale double (*Ex. 840*). La guitare de Beckmesser, dont le sonoris aère toute la partition des *Maîtres Chanteurs*, s'accorde en un chapelet de quartes (*mi la ré sol — si mi*) qui n'est autre chose que l'ensemble des 4 quintes *sol ré la mi si* de la gamme pentaphone (*Ex. 841*).



Ex. 839. *Ex. 840.*



Ex. 841.



Ex. 842.

L'exemple *842* condensera la plupart des caractères du sonoris wagnérien : Le 1er accord est du type C (en 3me position) ; le 2me accord, du type E, est déformé par le chromatisme du soprano en même temps que par l'appogiature *fa mi* de la basse (geste romantique) ; dans le 1er accord, la tierce vibre à la basse, et le triton *si♭ mi* est à vide : le 2me accord se présente d'abord sous l'aspect de deux quartes vides (*fa si♭* ; *sol do*), puis sous celui de deux quintes également vides (triton *mi si♭ ; sol ré*), le tout disposé selon le « geste d'appétence ».

Le sonoris wagnérien garde ainsi, malgré toute sa complexité humaine, la robustesse des choses naturelles.

* * *

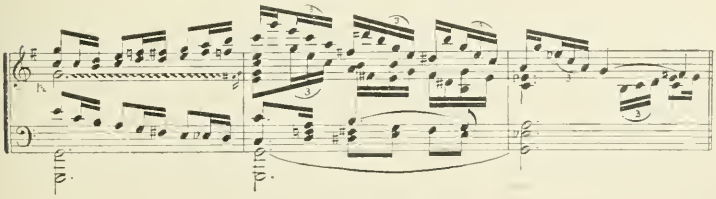
Tout geste, toute attitude, toute émotion, tout sentiment est senti par Wagner en *contraste* avec un autre, ce qui est proprement la faculté maîtresse du génie dramatique. Pour satisfaire ce besoin insatiable de *contraste pour le relief*, Wagner épuise tous les moyens, littéraires, scéniques et musicaux. Contrastes.

Dans la sphère musicale plus spécialement, cette recherche du relief s'affirme inlassablement :

Leitmotif de puissantissime expressivité kinesthésique se détachant violemment sur un fond polyphonique plus amorphe ; préparation, alternance et combinaison des leitmotifs en vue d'un antagonisme affectif intense; — courbe dynamogénique d'envergure grandiose, tenant constamment en haleine par la mobilité extrême des constrastes de détail[1] (Cf. graphiques 19-22 de la page 369), surgissant même au terme d'ascensions colossales, avec la puissance irrésistible d'un cataclysme après lequel l'affaissement est inéluctable : — sauts mélodiques considérables, de 11e, de 13e (saut descendant de 9e, particulièrement fréquent) ; — profondes altérations harmoniques, dictées par une cénesthésie ardente, mettant en relief la valeur spécifique de toniques illusoires successives ; — modulations bouleversantes par l'opposition des éthos, par l'incessante précipitation de tonalité en tonalité, créant ce remous passionnel dont tremble, frémit et gronde le drame wagnérien ; — crescendos et decrescendos allant jusqu'à parcourir en un court instant toute la gamme des intensités dynamiques, donnant par cette variation des pressions acoustiques sur l'organe auditif l'impression d'instabilité kinesthésique, de vertige ; — contrastes entre les directions mélodiques successives, continuellement en zig-zag, aussi bien dans les voix de la polyphonie que dans la mélodie ; contrastes dans les durées — la note courte avant la note très longue ; — tous contrastes ren-

[1] Wagner, même quand il est le plus théâtral, ne se laisse jamais dominer par le seul souci de l'effet d'ensemble. Ce géant, qui a des yeux de pygmee, pousse le soin du détail jusqu'à la minutie. L'énorme cathédrale touche les nues, mais chaque rosace, chaque flèchette en est sculptée, comme si elle devait être considérée de tout près. Wagner enchante le phonesthétiste par ses petites merveilles au moins autant qu'il fascine les foules par ses magnificences.

Le fragment suivant, du *Crépuscule*, permet de voir jusqu'où va le « fini » de son exécution.



Ex. 843.

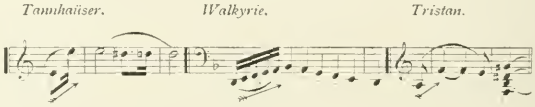
forcés encore par le relief exceptionnel de l'orchestration, qui va des éclats dynamogènes les plus affolants aux suavités les plus mystérieuses, de l'héroïsme strident des cuivres à la moiteur douce des cordes en sourdine.

Adoucissement des contrastes.

Le jeu des contrastes, continuel et magnifique, s'exalte parfois jusqu'à la brutalité. On sent rôder des ancestralités sanguinaires. Dans plus d'un passage des *Niebelungen* circulent des odeurs de meurtre. Mais presque toujours la véhémence s'enveloppe de douceur ; l'élan d'épouvante à peine surgi s'infléchit en geste de pitié. Un océan d'amour baigne les infortunes humaines. Une fluidité caressante voile les désirs, les prouesses, les exaltations. Dans cette atmosphère vaporeuse, les raideurs, les furies des contrastes s'estompent.

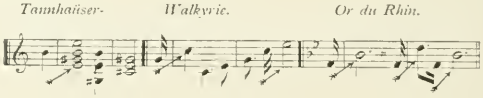
Le geste est presque toujours amené avec ménagement, en quelque sorte induit, même quand il est héroïque, par la préparation du temps fort, sauf dans des cas exceptionnels d'explosion brusque, comme dans le début de l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs*, où se pavane l'outrecuidance philistine.

Ailleurs, la note rythmique est préparée soit par un port de voix



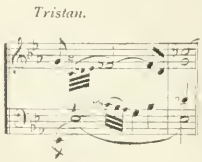
Ex. 844.

(*Ex. 844*), soit par une levée ordinaire (*Ex. 845*), soit par une anacrouse

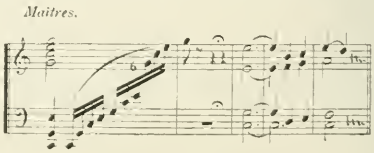


Ex. 845.

d'un autre genre. Les innombrables traits rapides des cordes destinés à introduire une note importante — geste héroïque transformé (*Ex. 846*) — sont tous des cas spéciaux de cette induction, qui prend parfois une



Ex. 846.



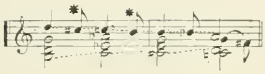
Ex. 847.

extension assez grande sous forme d'arpège préventif (*Ex. 847*).

Grâce à ces « préparations », les heurts sur les dissonances s'adoucissent ;

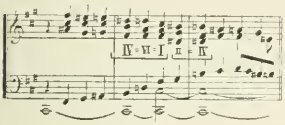
les accords altérés glissent, le suivant amené suavement par le précédent — maintes fois par la voix chromatique (*Ex. 848*). Ce geste doux et chromatique du mélos rend fluide et pénétrante l'altération que Wagner greffe si heureusement sur son principe des accords complémentaires successifs (*Ex. 849*). Cet autre exemple montre ce même chromatisme venant lénifier un important fragment de la série cadencielle (*Ex. 850*). Le chromatisme du mélos devient le fil d'Ariane qui unit l'un à l'autre les accords dont une altération savantissime semble presque dissocier l'unité cadencielle (*Ex. 851*). (Protégé par ce chromatisme mélodique,

Tristan.



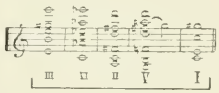
Ex. 848.

Lohengrin.



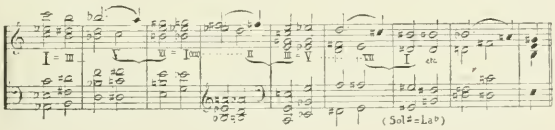
Ex. 849.

Lohengrin.



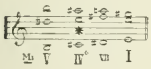
Ex. 850.

Walkyrie.



Ex. 851.

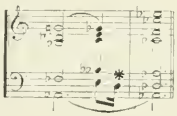
le troisième accord est même altéré doublement ; il est ici à comprendre selon l'exemple *852* : même principe pour les autres accords analogues de l'exemple.)



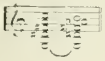
Ex. 852.

Grâce à la douceur du mouvement polyodique, Wagner ose jusqu'à des incorrections de style, hasarde même des assemblages bizarres, pourtant acceptables en tant que préludes de l'accord vers lequel ils conduisent (*Ex. 853*). Porté par la douceur motrice dans le déplacement polyphonique, il étend considérablement la formule beethovenienne D² V⁷ (*Ex. 854*) si favorable au chromatisme (*Ex. 855*).

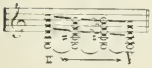
Tristan.



Ex. 853.

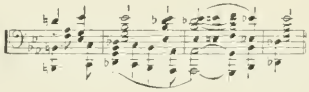


Ex. 864.



Ex 855.

Lohengrin.



Ex. 856.

La douceur du mouvement des basses est une autre raison de fluidité (*Ex. 856*). Souvent ces basses montent et descendent par séries de degrés conjoints, diatoniques ou chromatiques.

Les pédales, si étendues parfois, contribuent encore à la fusion d'éléments même disparates. (Cf. ex. 843, p. 499.)

Infini.

Les formes précises de la symphonie classique ne pouvaient convenir à un art qui recherchait éperdûment l'expression du primordial et du métaphysique. La musique de Wagner étant une polyodie où tous les plans de l'inconscient et du conscient s'interpénètrent, toute restriction de mesure, de période, de forme traditionnelle, toute réduction à la seule tonalité classique, à l'unité de développement, ne pouvait qu'être paralysante et devait être rejetée. L'appétence aux sphères extrêmes du préhumain et du surhumain exclut le fini. A mesure que s'affirmaient davantage ces tendances contraires au précepte classique de Molière : « La parfaite raison fuit toute extrémité », Wagner s'affranchissait de plus en plus de tout ce qui est rythme traditionnel.

Le thème beethovenien, en faisant coïncider les instants significatifs de l'émotion avec les temps importants de la mesure, subordonnait encore sensiblement la liberté du rythme dynamogénique individuel à la régularité de cet ensemble d'idées générales d'ordre moteur qu'est la métrique (Cf. p. 185). Le thème beethovenien est une heureuse confluence de l'individuel avec le social. Tant d'humanité attire l'universelle sympathie.

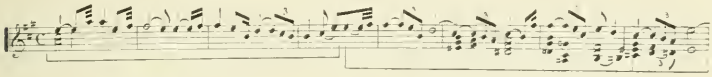
La mélodie de Wagner est au plus haut point individualiste, dédaigneuse de cette coïncidence, de cette confluence. N'ayant pour bornes que la fatalité personnelle, elle subjugue par sa puissance expressive, mais inquiète par son indétermination intellectuelle. La mélodie infinie est un écheveau ininterrompu de leitmotifs et d'harmonies baignant dans une commune atmosphère affective. Le leitmotif se meut presque toujours en dehors de toute symétrie rythmique ; s'il a une fin affective, il manque de terminaison logique. Cela est particulièrement sensible lorsqu'au leitmotif succède un tranchant accord introduisant le récitatif. Ces brusques interruptions du discours musical, bien que préjudiciables à la fluidité, ne donnent, remarquons-le en passant, que plus de relief à l'expressivité du leitmotif. Solutions de continuité peu fréquentes, en somme ; la plupart du temps, la liaison entre la fin d'un leitmotif et le commencement du suivant ne laisse rien à désirer ; elle est subtilement filée soit par l'enchaînement des accords du choral harmonique (en tenue ou en trémolo) soit par un jeu polyodique plus animé, soit par une coda mélodique plus fantaisiste, soit par la juxtaposition immédiate des leitmotifs, soit encore par leur interférence, comme c'est le cas dans les parties plus purement symphoniques du drame — préludes, interludes ou finals.

Accent pathético-rythmique.

Mais ce qui rend, plus que toute autre chose peut-être, la mélodie de Wagner si « infinie », c'est l'extrême tension pathétique de chaque note. L'accent pathétique s'y superpose toujours à l'accent rythmique ; rythme moteur et rythme émotionnel ne font qu'un. Tandis que chez Berlioz c'est l'accent pathétique qui, par sa violence même, réagit comme une impul-

sion rythmique (Cf. Ex. 636, p. 406), l'impulsion rythmique wagnérienne, par son immédiat retentissement sur la cénesthésie, s'étale en accent pathétique. Expressivité toute-puissante qui s'affirme dès la fanfare du *Vaisseau Fantôme*, dès le Chœur des Pélerins du *Tannhaüser*, où chaque note est à la fois impulsion motrice et exclamation affective.

En grandissant, la tension pathétique de la note isolée atteint progressivement la sphère harmonique; la vague émotive, au lieu de s'arrêter sur des Toniques trop explicatives, tend à s'irradier de plus en plus par harmonies excentriques à la Tonalité. *Lohengrin* (*Ex. 857*) commence



Equilibre classique. Tension harmonique croissante

Ex. 857.

par un groupe de mesures de coupe classique, pour se continuer en une période d'harmonies plus pathétiquement indéterminées.

Par irradiation toujours plus vaste, la « mélodie infinie » arrive à embrasser des scènes entières et, pour *l'Or du Rhin*, le drame tout entier. Libérée désormais de toute entrave classique, planant dans les espaces sans bornes de l'harmonie complémentaire, l'âme musicale se dissout dans l'infini. Lorsque s'éteignent les derniers arpèges de *Parsifal*, l'Humanité, ivre d'orgueil, baignée d'illusions, en la musique se divinise...

* * *

Orchestre de Wagner.

Subdivision des cordes. Individualité croissante des timbres.

Oppositions brusques des sonoris. Exécution, par des instruments différents, de diverses parties d'un même thème.

Couleur orchestrale étroitement liée aux détails scéniques.

Relief mélodique des basses profondes (contrebasses, trombones graves, tubas, basse-tubas). Quatuor *grave* des clarinettes (et basse-clarinette), des bassons, des violoncelles, des trombones, des tubas en *pianissimo*.

Sons harmoniques multiples des violons. Sons bouchés des cors. Passages étendus pour l'alto. Emploi particulièrement fréquent du cor expressif (p. ex. *Maîtres Chanteurs)*, du cor anglais *(Or du Rhin, Tristan)* et de la clarinette *(Niebelungen)*.

Coloris de l'orchestre weberien, berliozien et lisztien, soutenu par l'allure héroïque ou pathétique de l'orchestre beethovenien.

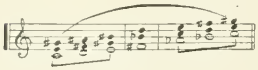
Partition des *Niebelungen* :

1 Petite flûte.	3 Trombones.	Clochettes.
3 Flûtes.	1 Trombone basse.	Machine à tonnerre.
3 Hautbois	1 Trombone contrebasse.	18 enclumes.
1 Cor anglais (4e Hautbois).	2 Tubas-ténor.	Tamtam.
3 Clarinettes.	2 Basse-tubas.	6 Harpes.
1 Clarinette basse.	1 Contrebasse-tuba.	16 premiers Violons.
8 Cors.	4 Timbales.	16 deuxièmes Violons.
3 Bassons.	Cymbales.	12 Altos.
3 Trompettes.	Tambour.	12 Violoncelles.
1 Trompette basse.	Triangle.	8 Contrebasses.

LE PANDIATONISME

et l'accord de quinte augmentée.

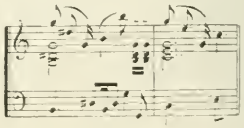
Le pandiatonisme est un des facteurs les plus puissants de dissociation de l'unité tonale classique. La notion jusqu'ici si précise de S et de D. se fond en une autre beaucoup moins déterminée qui les contient toutes deux à l'état latent, et cela grâce à l'intuition plus aiguisée du sens cadenciel. Une fois admise en succession mélodique, la gamme pandiatonique reçoit, par analogie avec le système tonal classique, un pseudo-accord parfait sur chacune de ses notes (*Ex. 858*) ; pseudo, parce que l'omniprésence de tons entiers aboutit, lorsqu'on les additionne deux par deux, à des tierces toutes majeures ; or, deux tierces majeures juxtaposées donnent, non pas la quinte juste propre à l'accord parfait, mais une quinte *augmentée* (Ex. 494, p. 331). Les accords puisés dans la gamme pandiatonique étant ainsi tous de tierce majeure et de quinte augmentée, ils ne peuvent s'enchaîner indéfiniment que grâce à l'enharmonie. Par exemple, en *Do*, l'accord du IIIe degré, composé logiquement des notes *mi sol♯ si♯*, doit s'écrire *mi sol♯ do*, ce qui, tout en étant le seul moyen de le faire rentrer dans la tonalité ambiante, semble en faire un accord de sixte. Il ne faut donc pas s'étonner que l'orthographe du pandiatonisme soit souvent fantaisiste — ce qui d'ailleurs n'a d'importance que pour l'œil, les différentes positions de chacun de ces accords étant pour l'oreille, grâce au tempérament chromatique (cf. figure p. 297), rigoureusement équivalentes.



Ex. 858.

De par cette équivalence, chaque accord de quinte augmentée a trois possibilités de résolution, selon qu'on l'envisage comme l'une ou l'autre de ses trois positions. (On peut choisir indifféremment l'une des trois notes comme sensible, qui, en montant d'un demi-ton, résout l'accord tout entier, les deux autres notes restant stationnaires.)

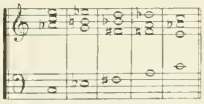
En composant l'*Or du Rhin*, Wagner ne fait encore que pressentir les ressources affectives du pandiatonisme (accords de quinte augmentée des trémolos du « feu » de Loge, ou des syncopes soulignant les imprécations d'Albéric ; ex. 813, p. 490) ; après en avoir exalté la discordance dans l'appel farouche des *Walkyries* (*Ex. 859*) — cadence encore parfaitement tonale, simplement empruntée au couple III-VI du mode mineur harmonique (Cf. ex. 450, p. 301) — il se livre, dans le Ier acte de *Siegfried*,



Ex. 859.

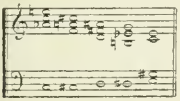
à une série d'expériences qui épuisent pour ainsi dire toutes les combinaisons de l'harmonie pandiatonique tempérée [1].

Une des plus curieuses est la suivante (*Ex. 860*). Inspiré de la série des degrés en distance de tierce mineure de Liszt, Wagner appuie sur chacun d'eux un accord de quinte augmentée, d'où résulte un enchaînement chromatique — et non diatonique — d'accords de quinte augmentée, chaque tierce mineure de la basse étant d'un demi-ton plus petite que les tierces fournies par la gamme pandiatonique.

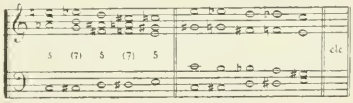


Ex. 860.

De cette formule en naissent d'autres ; d'abord celle qui en est le renversement



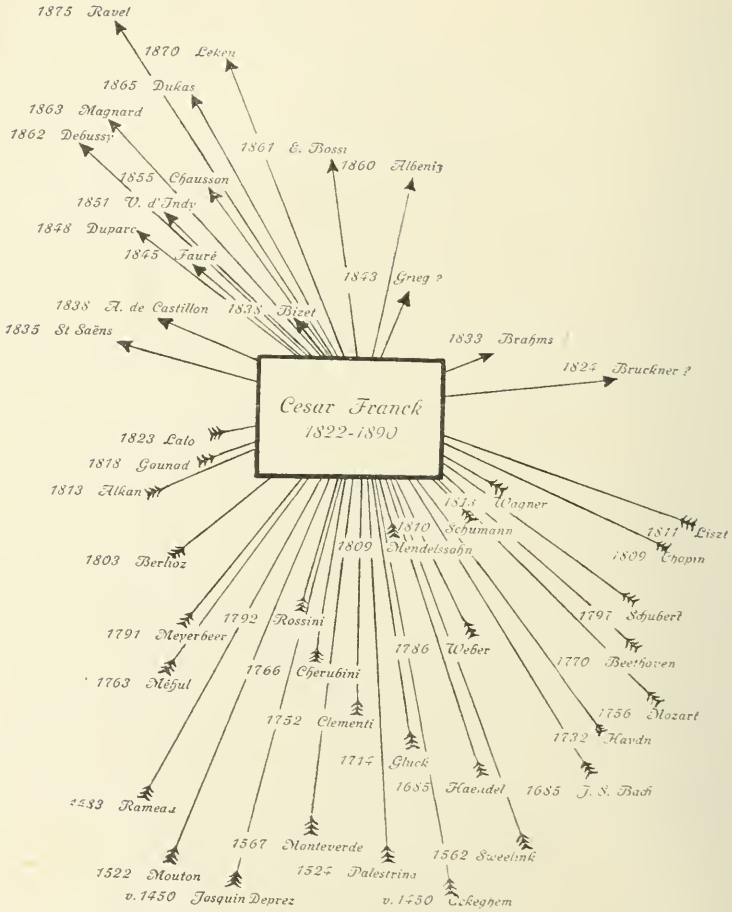
Ex. 861.



Ex. 862.

(*Ex. 861*), puis celle où le chromatisme en mouvement contraire s'appuie sur de pseudo septièmes pour légitimer les dissonances qui jaillissent entre deux accords de quinte augmentée voisins (*Ex. 862*).

[1] Ces expériences se continuent dans le IIIe acte de *Tristan*, composé presque à la même époque.


1875 Ravel
1870 Lekeu
1865 Dukas
1863 Magnard
1862 Debussy
1861 E. Bossi
1860 Albeniz
1855 Chausson
1851 V. d'Indy
1848 Duparc
1845 Fauré
1843 Grieg ?
1838 A. de Castillon
1838 Bizet
1835 St Saëns
1833 Brahms
1824 Bruckner ?
Cesar Franck
1822-1890
1823 Lalo
1818 Gounod
1813 Alkan
1813 Wagner
1810 Schumann
1809 Mendelssohn
1811 Liszt
1809 Chopin
1803 Berlioz
1797 Schubert
1792 Rossini
1791 Meyerbeer
1786 Weber
1770 Beethoven
1766 Cherubini
1763 Méhul
1756 Mozart
1732 Haydn
1732 Clementi
1714 Gluck
1685 Haendel
1685 J. S. Bach
1683 Rameau
1567 Monteverde
1562 Sweelink
1524 Palestrina
1522 Mouton
v. 1450 Josquin Deprez
v. 1450 Ockeghem

III. CÉSAR FRANCK

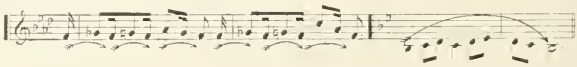
> « *Angusta est domus animæ meæ, quo venias ad eam : dilatetur abs te. ruinosa est : refice eam. habet quæ offendant oculos tuos : fateor et scio. sed quis mundabit eam? aut cui alteri præter te clamabo :* ab occultis meis munda me, Domine, et ab alienis parce servo tuo? [1] »
>
> S. Augustinus.

La créature, pleine de vénération pour le Créateur, n'en approche qu'à genoux. Vers l'immuable origine de toutes les choses mobiles, vers la raison éternelle de tout ce qui est irraisonnable et temporel, l'âme ne peut s'élever qu'à pas lents, hésitants. A chaque aspiration, la distance apparaît plus prodigieuse, et pourtant toute la vie du croyant se passe à désirer atteindre l'intangible. Il sait que cendre et poussière ne pourront jamais se fondre avec le Bien Suprême, mais sous la cendre et la poussière couve une étincelle d'essence divine, et cela suffit pour que l'étincelle cherche l'éternelle flamme. Humilité adorante qui repousse l'orgueil mystique comme le pire des péchés. L'extase est le plus dangereux des maux, car seule la raison, ineffable don de Dieu à la misère humaine, peut mesurer la grandeur de l'Esprit Universel. La foi est une exaltation raisonnable ; elle jaillit des profondeurs de l'être, mais ne monte à Dieu qu'à travers la lumière de l'esprit. Alors que la mysticité est un égotisme qui se divinise, la piété réunit tous les hommes en leur plus pure humanité.

[1] « La maison de mon âme est bien étroite et bien petite pour un aussi grand hôte que vous, ô mon Seigneur et mon Dieu; mais je vous prie de l'accroître afin qu'elle soit capable de vous recevoir. Elle tombe en ruine, mais je vous prie de la réparer. Il y a des choses qui peuvent offenser vos yeux ; je le sais et je le confesse; mais qui peut la rendre nette que vous seul ? et à qui puis-je recourir qu'à vous ? Purifiez-moi, s'il vous plaît, Seigneur, de mes offenses secrètes et cachées, et ne m'imputez pas celles d'autrui. » (Saint Augustin, *Confessions*, trad. par Arnaud d'Andilly.)

L'œuvre de César Franck est une offrande de fleurs d'amour et de ronces d'angoisse. Wagner se magnifie lui-même, Franck n'offre à Dieu que ce que Dieu a mis en lui de plus rare, de plus beau. Cette œuvre est un *Credo*, un *Confiteor*, ou mieux encore un *Hosannah*.

Quintette. Final en *Si* ♭.

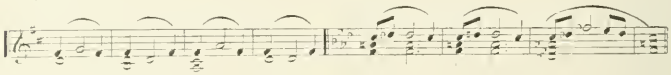


Ex 863.

Minutie du mouvement.

La phrase mélodique pousse par lente effloraison (*Ex. 863*); le motif initial se reprend par fines variations (*Ex. 864*) dont chacune renchérit

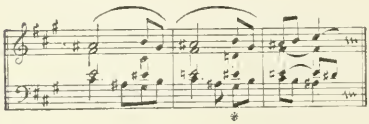
Symphonie. Quintette.



Ex. 864.

avec la plus subtile délicatesse sur la précédente. La minutie du mouvement, la nuance d'émotion est parfois si exiguë, que la reprise du motif ne se distingue du motif initial que par l'altération d'une seule note de l'harmonie (*Ex. 865*). Dans cet exemple, tout le changement se borne à une transformation du *do* ♯ en *ré*. Au sein des plus somptueuses harmonies,

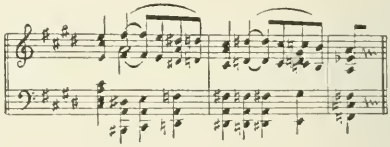
Fantaisie en *La*.



Ex. 865.

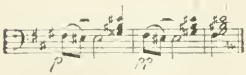
la progression des ensembles sonores se fait par petits à-coups, par menues avances, par lents reculs successifs (*Ex. 866*). Respectueuses approches qu'interrompent des éloignements fascinés (*Ex. 867*). L'accord de *mi* ♯ ne se rétracte que d'un demi-ton ; le *si* ♯ se résigne au *si* naturel. Ces ascensions et retraites se retrouvent, plus étendues, dans la répétition des phrases mélodiques et jusque dans celle de vastes périodes. Chaque geste d'appétence est aussitôt suivi de retenue ; l'élan de l'adorant s'arrête par inquiétude de trop vive har-

Aria, Prélude et Fugue.



Ex. 866.

Fantaisie en *La*.



Ex. 867.

diesse. La courbe du mélos s'élevant de reprise en reprise (le plus souvent trois), arrivée au point culminant, se retire, se suspend en un long point d'orgue : station de l'humilité expectante.

Symphonie.

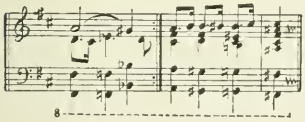
Ex. 868.

Chez Franck, qui est « tout sentiment », la motricité, à peine ébranlée, se convertit aussitôt en émotion (*Ex. 868*). A la moindre intention, son âme s'inonde et le mouvement fléchit, se figeant en harmonies contemplatives, en dissonances suspensives, s'apaisant en séries d'accords magnifiants, s'enchaînant avec onction sur la permanence de graves pédales — solennité combien idoine aux pompes longuement résonnantes de l'orgue.

Forme cyclique.

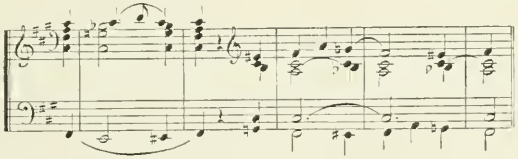
La forme entière d'une pièce se dessine par développement cyclique du thème ; la feuille prototype se différencie en étamine, pistil, sépale, pétale, et le cycle recommence ; le thème tout d'abord exposé revêt, en se développant, des formes tout à la fois semblables et différentes, pour aboutir à un recommencement.

Le monde de l'imagination franckienne, riche et profond, a de strictes limites. L'astre intérieur qui illumine cette âme grandement catholique, la fait graviter dans une orbite exacte. Pourtant, certaines gradations atteignent de hautes culminances — rayonnements de sublimité, ou âpres déchaînements de saintes colères (*Ex. 869*), qui s'épandent en les larges frémissements de chorals contrepointés, de canons exaltés par un dynamisme pénétrant, puis retombent soudain et s'éteignent longuement en de souveraines accalmies [1].



Ex. 869.

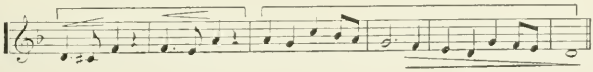
Variations symphoniques.



Ex. 870.

[1] Le thème initial de la *Symphonie en Ré* résume cet enchaînement affectif sous une forme très abrégée (*Ex. 871*). A la croissante exaltation des deux premières mesures — inspirées des *Préludes* de Liszt — succède l'imitation descendante d'une phrase liturgique calme et grave.

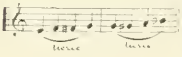
Aspiration. Résignation.



Ex 871.

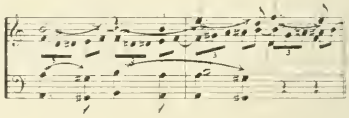
Chromatisme.

Le chromatisme devait convenir à une motricité extrêmement amenuisée. Le chromatisme de Franck, presque toujours lent, n'a pas les pointes cinglantes de celui de Liszt. Se faufilant humblement d'harmonie en harmonie, il en assure les liaisons fluides : sa plainte est douce presque toujours, mais parfois vibrante jusqu'à la pâmoison, surtout dans les fragments mineurs (*Ex. 870*, p. 509)[1]. Le « Désir » de *Tristan*, tendre gémissement d'amour, hante l'imagination de Franck ; ses quatre notes ascendantes, limitées par une tierce (*Ex. 872*), se glissent un peu partout dans la polyphonie franckienne. Le poème symphonique des *Eolides* est une persistante et délicieuse variation sur cette donnée. Cet autre fragment (*Ex. 873*) en montre une réminiscence combinée avec le geste romantique. Ailleurs, des chromatismes graves s'étendent sous les enchaînements cadenciels, produisant de factices accords de quarte-sixte du plus curieux effet (*Ex. 874*).

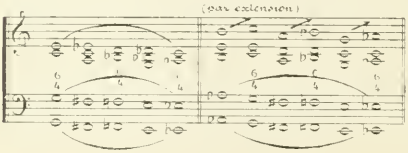


Ex. 872.

Béatitudes.



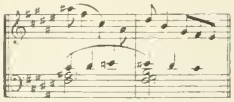
Ex. 873.



Ex. 874.

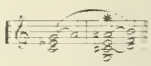
La formule des quatre notes ascendantes, parfois légèrement modifiée, apporte à chaque instant des effets harmoniques imprévus et très suaves. Ainsi, dans cet accord « pentaphone », dont la note supérieure se hausse d'un demi-ton (*Ex. 875*), ou dans cette autre progression (*Ex. 876*) dont les quatre notes du soprano ont le même mouvement que celles de l'alto de l'exemple précédent.

Béatitudes.



Ex. 875.

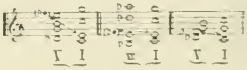
Béatitudes.



Ex. 876.

Séraphisme.

Parfois l'âme adorante s'approche de Dieu avec plus de familiarité : se sentant des ailes pour franchir quelques degrés de la hiérarchie des perfections, pour s'élever en des sphères où le poids du péché est à peine sensible, revêtue d'angéliques douceurs, elle embrasse avec effusion. Les gestes d'holocauste se multiplient ; les génuflexions se pressent ; les mélodies vont en s'inclinant, répétant le rite de soumission, de prosternement d'amour,



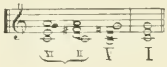
Ex. 870 bis.

[1] Curieuse cadence parfaite, inspirée de *Parsifal*, et dont voici l'évolution schématique (*Ex. 870 bis*).

dans la lumière auréolée de tons célestes, par longues théories de notes d'égale durée ou de valeurs à proportions simples [1].

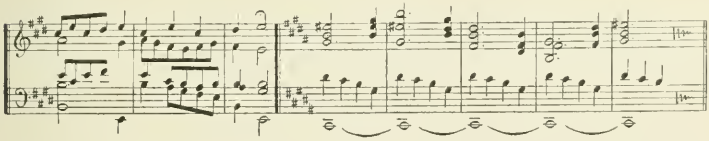
Le calme souverain des rondes séraphiques s'exprime par la douceur du geste, par l'égalité du mouvement, par la clarté du majeur, mais plus encore par un usage tout particulier de la cadence plagale, caractère éminemment franckien, dont s'inspire largement l'harmonie contemporaine, et sur lequel il convient d'insister ici :

Soit l'accord *do mi sol la* ; pour la doctrine classique, il représente un accord de quinte-sixte, deuxième position de l'accord de septième *la do mi sol*, qui doit cadenciellement se résoudre (Cf. ex. 250, page 203) sur l'accord de *ré* (*Ex. 877*) ou sur les degrés substituts de ce dernier. Pour Franck, familiarisé avec le sonoris complémentaire wagnérien, ce même accord prend la signification de l'accord parfait *do mi sol*, agrémenté de sa note de luxe *la* (Cf. page 444). Puisqu'il ne s'agit plus d'un accord de septième, la cadence parfaite ne s'impose pas ; si bien que rien n'empêche l'accord d'aboutir à une cadence plagale, dans laquelle la pseudo septième *sol* reste sans résolution. La passivité contemplative de Franck s'accommode mieux de cette cadence plagale, moins suggestive de mouvement parce que dénuée de sensible, et qui lui permet d'abondantes septièmes dont *aucune*, en vertu du rapport complémentaire, *n'appelle de résolution*. Ce principe autorise à multiplier les accords de septième au sein même des enchaînements les plus plagaux, ce qui avive considérablement le sonoris de cette formule plutôt sobre. La cadence plagale ainsi auréolée de « septièmes complémentaires» devient vibrante de béatitude. L'exemple *878* A montre comment la mélodie de la 2e mesure (imitation « en prolongation»



Ex. 877.

A *Pastorale.* B *Final* en *Si♭.*


Ex. 878.

du motif précédent) s'harmonise par deux accords de quinte-sixte — *la do♯ fa♯ mi* et *mi si sol♯ do♯* — dont les septièmes complémentaires (*mi* et *do♯* du soprano)

[1] Comme particularité du rythme franckien, citons la manière, peu variée du reste, dont alternent les noires et les croches. Dans la formule rythmique ♩ ♩ ♩‿♩ ♩ ♩, le mouvement esquissé sur les deux croches du premier temps, se paralyse un instant sur le deuxième temps, comme une réticence de l'effusion. Cette autre formule : ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝄼. |, encore plus fréquente (qui, par extension, devient encore ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝄼 |), manifeste cette même suspension du mouvement, mais d'une façon plus définitive.

restent passives, tandis que se développent les cadences plagales. Dans l'exemple 878 B, la cadence plagale V II (m. 2 et 3) glisse librement sous le *si* et le *ré* ♮, septième et neuvième complémentaires, puisque restant sans résolution. (La neuvième est ici complémentaire du VIIe degré impliqué dans l'accord V⁷ *do* ♯ *mi* ♯ *sol* ♮ *si*).

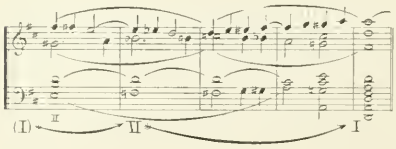
La cadence plagale est non attractive : ignorant par là même le triton (exclusif apanage de la cadence parfaite ; cf. p. 199), le *diabolus in musica* se trouve vaincu par les séraphins...

L'offrande à la divinité ne peut être que des plus belles choses ; l'offrande d'un musicien — des plus beaux sons. L'autel réclame les fleurs les plus pures, les plus précieuses. Des cassolettes sacrées doivent s'élever les parfums les plus exquis, choisis parmi les essences les plus intégrales. Les sons naturels, les sons harmoniques, tels qu'ils vibrent dans la création, ne sont-ils pas de tous les plus agréables à Dieu. Le Beau sonore, dans toute sa suave plénitude, a été créé non par souci d'art, mais par ferveur.

« Calliphonie ».

La *calliphonie* de Franck recherche les relations acoustiques les plus euphoniques, en dépit de l'altération, même profonde, des accords. Si l'on prend, par exemple, l'accord *ré fa sol si* et qu'on l'altère en l'accord *ré*♭ *fa sol* ♮ *si*, on en modifie les caractères, mais sans le rendre plus dissonant, car ce nouvel ensemble équivaut, enharmoniquement, à l'accord *ré*♭ *fa la*♭ *do*♭, de rapports très simples (sons 4, 5, 6, 7 de la série de *ré*♭). Dans l'exemple *879*, remarquablement calliphone, les nombreuses altérations chromatiques des quatre voix se combinent, presque sur chaque temps nouveau, en des accords parfaitement euphoniques, accords parfaits majeurs, accords de septième, accords de neuvième naturistes.

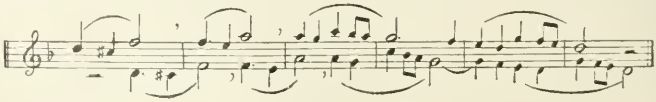
Symphonie.



Ex. 879.

Formes et modes liturgiques.

Fondateur du sonoris religieux moderne, Franck a une prédilection marquée pour les formes propres à la musique d'église, fugue et surtout canon, dont les proportions limitées invitent à la condensation spirituelle. Le canon convient tout particulièrement à son inspiration disciplinée, parce que les nombreuses notes d'arrêt qui ponctuent ses courtes phrases

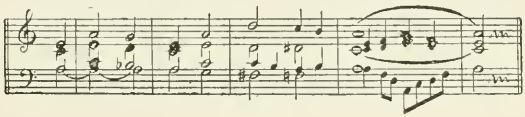


Ex. 880.

rythmiques facilitent au suprême degré l'imitation, les mouvements de la seconde voix s'intercalant comme autant d'échos dans les stations de la première (*Ex. 880*, p. 512).

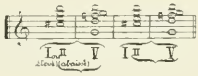
Les modes grégoriens étant depuis de longs siècles consacrés à la célébration des saints mystères, la dévotion se fait un devoir de les incorporer aux harmonies du mode populaire majeur ou mineur. L'absence de la pathétique sensible dans ces modes ecclésiastiques les rend particulièrement convenables à l'expression de l'humilité. Le coudoiement du phrygien (dorien grec), de l'éolien, et des modes harmonique et mélodique (Cf. p. 301) n'est pas symbole de tourment ou de désespoir, mais de souffrance confite en sérénité ; l'unité tonale foncière, en laquelle se fondent ces modes divins, en tempère les angoissants antagonismes. Dans ce fragment (*Ex. 881*) en *La* mineur, un *si♭* (phrygien) côtoie un *fa♯* (mélodique) suivi d'un *fa♮* (éolien), tandis que l'alto seul esquisse la formule chromatique de *Tristan* (*ré ré♯ mi fa*). Appuyés sur la pédale lisztienne de la tierce du ton, les passages de ce genre atteignent un mordant révélateur de mortification. Appuyé sur le mode lydien ecclésiastique (Cf. p. 103), Franck fond dans la gamme populaire jusqu'à la tritonique cadence lisztienne « S + D » (*fa♯ = sol♭* ; gamme pandiatonique), et sa mansuétude arrive à en tempérer la cruauté (*Ex. 882*). Transportée sur d'autres degrés, cette cadence devient encore plus calliphone par l'adjonction de la septième (*Ex. 883*).

IIIe Choral.



Ex. 881.

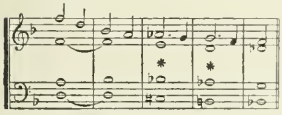
Ex. 882.



Ex. 883.

Au milieu des humilités, des « ascensions du cœur », des sérénités de la Foi, tintent parfois d'amères afflictions (*Ex. 884*). Le pur, dépaysé dans le fracas du siècle, se lamente sur tant d'imperfection, sur la lie qu'elle dépose au fond de sa propre âme, secoue la souillure et ne conquiert le triomphe qu'à travers mille purifications (*Symphonie* en *Ré*).

Symphonie.



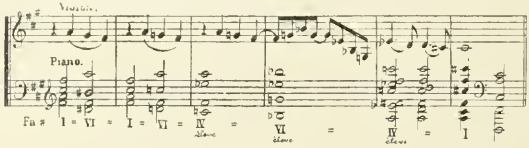
Ex. 884.

* * *

Inventions phonesthétiques.

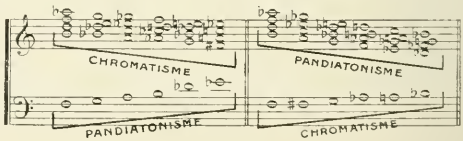
Les plus belles inventions témoignent de l'amour de Franck pour la beauté sonore. Avec les matériaux anciens, de Bach, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Schubert, de Chopin, de Liszt, de Wagner[1], cet esprit, qui surgit comme un miracle de ferveur et de pureté au milieu des pessimismes, des mondanités, des troubles mysticismes du versicolore siècle dix-neuvième, crée une phonesthétique dont l'allure apparaît dans l'évolution musicale presque comme une « variation spontanée». Le désir de calliphonie entraîne l'imagination toujours plus loin du point de départ tonal (*Ex. 885*), à travers de sublimes altérations, jusqu'à cet ineffable accord de quarte-sixte listzien (mesure 4), après lequel une douce descension, d'intention non moins calliphone, revient au degré initial. Qui croirait, à première audition, que ce fragment ne comporte aucune modulation, et que sa nouveauté, si saisissante, n'est due qu'à la double forme du vi^e degré.

Sonate pour violon et piano.



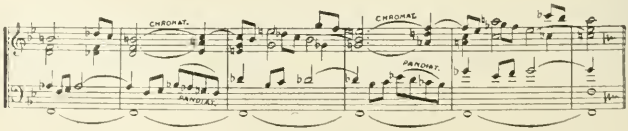
Ex. 885

Superposant au principe listzien — accords de 7e diminuée successifs — le principe chromatique, Franck obtient un effet tout nouveau : le mouvement pandiatonique s'oppose symétriquement au chromatique (*Ex. 886*) ; combinaison féconde en réactions tonales des plus excitantes, qui donne à la pédale prolongée un sens hautement original (*Ex. 887*).



Ex. 886.

Cantabile.

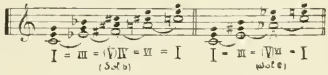


Ex. 887.

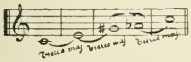
[1] L'allure harmonique et rythmique d'Alkan, qui fut le maître de Franck, a contribué elle aussi à l'élaboration du sonoris franckien.

Harmonie complémentaire altérée.

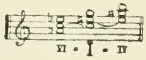
Si l'on approfondit la technique harmonique de Franck, on constate que son invention principale est une application hardie des séries d'accords complémentaires altérés. Liszt usait d'une série de degrés majeurs dont les basses sont à la tierce mineure les unes des autres (Cf. *ex. 888*). Franck s'assimile ce dissonantisme consonant, et, par analogie, il l'étend aux accords parfaits situés à la tierce *majeure* les uns des autres (*Ex. 889*) — par ce fait moins dissonants, la tierce majeure du premier accord étant par avance fondamentale de l'accord suivant. C'est, disposé en série continue, l'ensemble des degrés relatifs que Schubert altérait en les reliant plus directement à la Tonique (*Ex. 890*). Grâce à l'enharmonie, ces divers accords peuvent à volonté s'orthographier en ♯ ou en ♭ sans que leur fonction complémentaire réciproque soit détruite. Dans l'exemple *891*,



Ex. 888

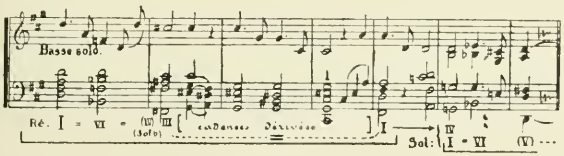


Ex. 889.



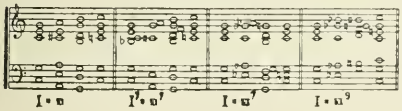
Ex. 890.

Béatitudes.



Ex. 891.

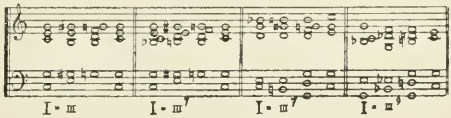
l'accord de tonique *Ré* revient à lui-même par les degrés VI (*si* ♭ majeur) et III (*fa*♯ majeur).



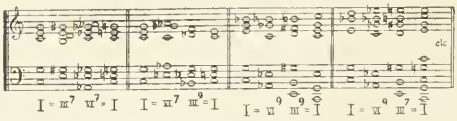
Ex. 892.

La filière suivante montre comment l'altération du VIe degré, se substituant à la S dans la formule tonale T S D T, permet à Franck d'exprimer des émotions de plus en plus recherchées (*Ex. 892*).

Lorsque la simplification beethovenienne T D T remplace la formule précédente (le IIIe degré y représente le Ier), apparaît cette autre expression franckienne (*Ex. 893*). La juxtaposition des degrés III et VI la modifie comme suit

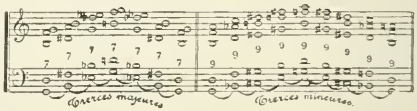


Ex. 893.

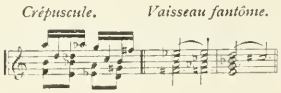


Ex. 894.

(*Ex. 894*). Ces mêmes accords enrichis de leurs sons 7 et 9, produisent une multisonorité admirablement calliphone (*Ex. 895*). De là à ne plus considérer ce prodigieux ensemble que comme une vibration harmonique de fondamentales successives, il n'y a qu'un pas : il est franchi par Franck avec la hardiesse dont Rameau fit preuve lorsqu'il adjoignit la quinte harmonique à l'une ou l'autre note de l'accord parfait. Les successions de quintes que Wagner voile encore par l'artifice des cadences doubles altérées, situées surtout sur les degrés secondaires (*Ex. 896*), coulent désormais le plus naturellement du monde d'un accord primaire à l'autre (*Ex. 897*). L'antique crainte qui faisait éviter les quintes de l'organum d'Hucbald est dissipée ; le sens harmonique, développé à outrance par la symphonie, a acquis ce degré de finesse qui lui permet de reconnaître en un accord de 7e ou de 9e naturiste les éléments harmoniques du timbre.

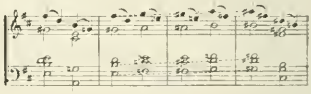


Ex. 895.



Ex. 896.

Symphonie.



Ex. 897.

Au lieu de voir en toute suite de quintes un barbarisme, la calliphonie moderne s'en fera le plus sympathique ornement.

Cet assouplissement de l'harmonie aura été la grande œuvre phonesthétique de Franck. Il est le « précurseur » d'une évolution particulière à la musique française dont, vis-à-vis d'un état classique à venir, Debussy serait le « primitif ».

IV. BRAHMS

Mais nous, nous, consumés d'une impossible envie,
En proie au mal de croire et d'aimer sans retour,
Répondez, jours nouveaux ! nous rendrez-vous la vie?
Dites, ô jours anciens ! nous rendrez-vous l'amour ?

Où sont nos lyres d'or, d'hyacinthe fleuries,
Et l'hymne aux Dieux heureux et les vierges en chœur
Eleusis et Délos, les jeunes Théories,
Et les poèmes saints qui jaillissent du cœur?

LECONTE DE LISLE.

APRÈS les espoirs déçus de 48, la tristesse nimbée de poésie des romantiques — et qui était une aspiration, tourne à la morne vacuité, au dilettantisme stérile, à une hypertrophie morose du *moi*. Ce n'est plus ses exaltations que l'âme chante, mais ses intimités, ses souffrances quotidiennes. Elle a la nostalgie des ailes, mais où prendrait-elle son essor... Le ciel est vide et la terre cruelle. Sans foi à l'au-delà, sans foi à l'ici-bas, le cœur tourne éperdûment sur lui-même. Tandis que l'esprit s'absorbe dans la connaissance du monde extérieur, le cœur, demeuré sans pâture, ronge sa propre substance, se triture, se dévore. L'homme arrache à la nature ses secrets, mais en scrutant sa propre âme avec la même audace il en déflore le mystère. Il sait peser avec exactitude la matière, et dédaigne l'impondérable. Il distingue la constitution chimique des étoiles, et ignore avec cynisme ses semblables. Il substitue la force mécanique à la puissance vivante, et d'innombrables humains meurent d'inanition.

L'ennui a étendu sur le monde ses brumes étouffantes, non pas l'ennui orgueilleux de M. de Chateaubriand, mais l'ennui terne et gris de l'individu qui se sent l'infime rouage de l'immense machine sociale. Les passions se terrent, se compriment ; les beautés de l'âme se replient au dedans, à force de demeurer pliées, pâlissent ; les énergies intérieures s'accumulent,

se neutralisent, formidables latences sans objet, aigreurs, troubles, désespoirs.

Sombre époque que celle où la France se désole de ses rêves mutilés, où l'Allemagne instaure l'empire du lucre et de la matière, où toute l'Europe se voue au travail furieux, comme pour oublier, dans les fièvres de l'heure, l'éternité et la beauté perdues.

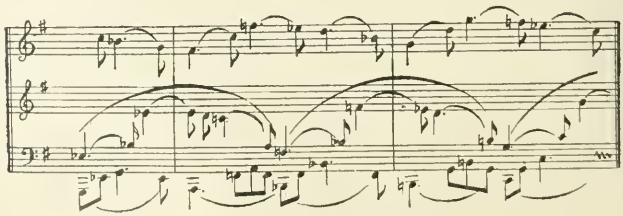
Ceux-là qui vécurent et créèrent sous le signe de Saturne en portent la grave empreinte. C'est Leconte de Lisle, c'est Taine et c'est Renan, c'est Dostoievsky, c'est Tchaïkovsky, c'est Puvis de Chavannes, c'est Carrière, c'est Brahms.

L'hippogriffe n'est pas docile au loup de mer ; l'homme des brumes et du tangage serait pris de vertige dans le vol et l'éclat de l'azur. Brahms côtoie des rivages, touche à peine terre, sans jamais quitter le pont de son navire. Il a respiré la force saline de la mer, mais ses yeux se sont remplis de visions glauques. Brahms est de ces tempéraments embarrassés qu'engendre le septentrion. Une âme qui cherche les hauteurs, mais, impuissante de les atteindre à tire-d'ailes, peine, travaille à se hisser, sans se rebuter recommence, se prend de colère contre elle-même, et se cramponne à l'idéal avec ténacité ; idéal amorphe et compact, trouble, fait d'aspirations vagues et changeantes, fuligineux mais inextinguible. De cette âme l'œuvre ne peut livrer les lumières résultantes — à peine entrevues ; ce qu'elle dit, c'est la recherche elle-même, la quête d'une flamme qu'on voudrait astre et qui n'est que nébuleuse, la pénible enquête d'un constant, obsédant et informe désir, avec toutes ses hésitations, ses réticences, ses angoisses. La musique de Brahms est lourde et passionnée comme le labeur du désir ; pesanteur et passion, tragique amalgame, lutte de tendances contraires ; tiraillement épouvanté entre ce qui attire et ce qui retient, tournoiement du captif dans sa cage ; assauts des murs par l'emmuré.

Allure de remous.

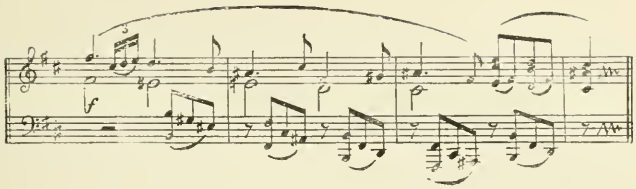
L'allure générale de Brahms est essentiellement ondoyante : tantôt houles, soulèvements longuement arrondis (*Ex. 898*), tantôt ressacs préci-

Sonate pour violon et piano, op. 78.



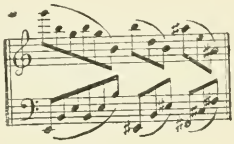
Ex. 898.

Rhapsodie N° 1.



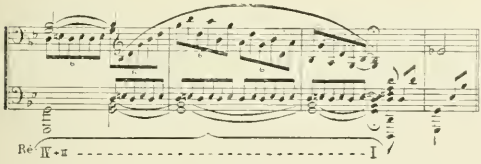
Ex. 899.

pités, des entrechocs écumeux (*Ex. 899*); tantôt jeu animé des vagues claires (*Ex. 900*): parfois rapides déferlements qui s'écrasent contre de noires falaises: ou bien encore tournoyants remous en séries de tierces et de sixtes aux mobiles appogiatures. Cette allure est bien celle d'une âme massive et homogène comme l'onde amère, comme elle toujours prête à se refermer dès qu'elle s'est entr'ouverte, comme elle sans cesse agitée, toute nimbée d'embruns (*Ex. 901*).



Ex 900.

Rhapsodie N° 2.

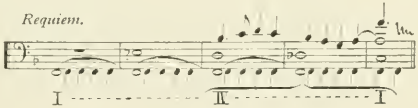


Ex. 901.

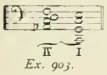
Les gradations longues et bouillonnantes ne s'étalent que rarement en nappes lumineuses comme dans le Concerto de violon (retour en *tutti* du 1er thème): presque toujours elles se résorbent avant d'arriver à terme, se diluent, se perdent dans l'exaspération ou la sérénité.

Brahms affectionne l'allure régressive de la cadence plagale (*Ex. 901* et *902*), dans laquelle la Sous-dominante, au lieu d'aboutir à la franche Dominante, se laisse choir sur la Tonique (*Ex. 903*); il va même, pour plus d'imprécision, jusqu'à laisser se fondre l'accord de quarte-sixte avec l'accord du 1er degré (*Ex. 904*, p. 520) en supprimant l'indispensable Dominante résolutive, anomalie totalement inconnue avant lui, du plus bel effet restrictif.

Requiem.

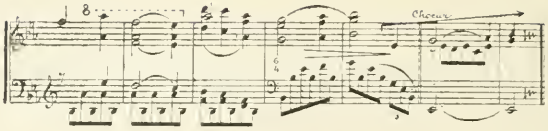


Ex. 902.



Ex. 903.

Requiem.

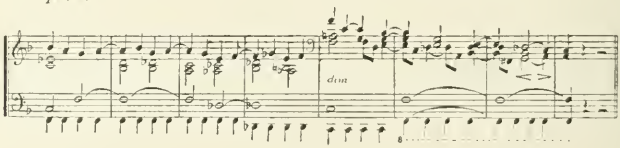


Ex. 904.

« Impuissances ».

Brahms, comme la plupart des hommes modernes, est sollicité par mille tendances diverses. Il touche à toutes, mais ne se livre à aucune pleinement. Aussi apparaissent-elles souvent non épanouies, comme paralysées par de redoutables empêchements. Le mouvement tumultueux de l'inspiration, tout en entraînant dans son cours rhapsodique la succession des détails, n'aboutit pour ainsi dire jamais à de synergiques apothéoses. Le climax s'enveloppe dans un brumeux rayonnement, émouvant par l'amas de ses secrètes inquiétudes. Ce manque d'arêtes vives témoigne d'une vie intérieure plus surchargée que somptueuse, plus velléitaire que puissamment active, engourdie à force de désirs inassouvis (*Ex. 905*).

Requiem.

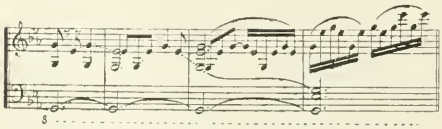


Ex. 905.

Pesanteur.

L'accompagnement s'obstine dans la gravité maussade des basses ultra-profondes — écho, peut-être, de la contrebasse paternelle[1]. Le multiple redoublement des voix vient alourdir partout le Choral. De pesantes tierces s'accumulent (*Ex. 906*), réminiscence épaissie de la IVe symphonie de Beethoven. Des séries de sixtes redoublées troublent par leur désaccord acoustique la clarté du mélos. Des pédales profondes grondent comme dans l'orgue de Bach. Des tonalités mineures, successives, sourdement se lamentent. Les traits rectilignes s'élancent, se rompent aussitôt et reprennent, figures de 4 à 6 croches — souvent réduites

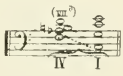
Ire Symphonie.



Ex. 906.

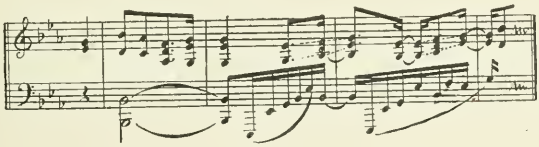
[1] Le père de Brahms était contrebassiste à l'opéra de Hambourg.

à des octaves brisées — qui se répètent entre les mêmes limites et dans la même région, retours opiniâtres du même mouvement, qui, au lieu de progresser, piaffent. Les arrêts brusques devant le temps fort sont légion. Les syncopes pullulent. Ces saccades sont le symptôme le plus frappant du remous où le saturnisme passionné se débat. Des enchaînements cadenciels se rompent brusquement pour graviter vers une Tonique nouvelle. Des phrases rythmiques, à peine épanouies, sont submergées par des phrases nouvelles. Des cadences parfaites et plagales se superposent, inextricables (*Ex. 907*). Dans l'accord, une ou deux notes composantes, au lieu d'apparaître en même temps que les autres, surgissent en avance ou en retard, dissociant bizarrement l'expression de la fonction tonale (*Ex. 908*); recherche de complications psychiques, de détours, de pudeurs — de déchirements aussi ; mais ce tohu-bohu est rythmé si fermement, inexorablement, que l'on dirait plutôt un engrenage de complexes machineries. Tout bon Holstinois est à la fois rêveur et mathématicien.



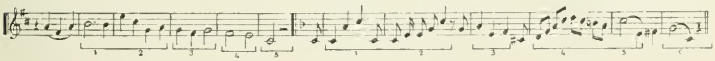
Ex. 907.

Sonate pour piano et violon, op. 78.


Ex. 908.

Brahms couvre ses passions d'apparences compassées. Mais souvent, malgré tout, le tréfonds jaillit. Dans les « Chansons tsiganes » le volcan éclate, s'échappe, s'écoule en flots de lave brûlante. La fantaisie la plus libre circule en plusieurs de ses thèmes aux périodes irrégulières (*Ex. 909*). Passion.

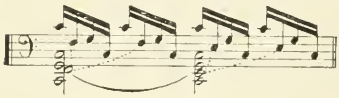
Au Rossignol. *Solitude champêtre.*


Ex. 909.

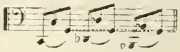
Le graphique n° 24 de la planche à la page 369 montre combien les courbes dynamogéniques de Brahms sont fantasques et plus désordonnées que celles de ses deux grands modèles, Bach et Beethoven.

L'incohérence émotionnelle moderne est roidie en l'armature des formes les plus classiques. Le troisième des *B* s'est asservi à un équilibre de proportions plutôt préjudiciable à l'expression d'une âme errante. Certaines tempêtes brahmsiennes semblent enfermées dans l'inexorable quadrilatère d'un gigantesque aquarium ; de brusques fins schématiques, échos vénérables mais conventionnels, coupent souvent des élans qu'on voudrait Discipline classique.

éployés dans plus d'espace. Le puritanisme contient et comprime la sensibilité. Par devoir d'abstinence, par parti-pris d'austérité, par penchant à la résignation, Brahms s'astreint à l'harmonie sobre et châtiée du XVIIIe siècle (*Ex. 910*), répudiant à la vibrance du complémentaire [1], ou du moins l'étouffant dans la pénombre mineure d'accords appauvris (*Ex. 911*). Peu enclin aux altérations chromatisantes de Liszt ou de Wagner, au châtoiement des variations grégoriennes, cherchant à éviter la volupté des neuvièmes, même celle des septièmes, ne laissant s'épanouir l'altération que jusqu'à la D^2 (*Ex. 912*), Brahms se confine de préférence dans la simplicité de l'accord parfait, dans l'ascétisme de l'accord de sixte, les nuançant à peine de presque pâles arpèges avares de notes de passage ou d'échange, et qui ne font qu'égréner la substance des accords.

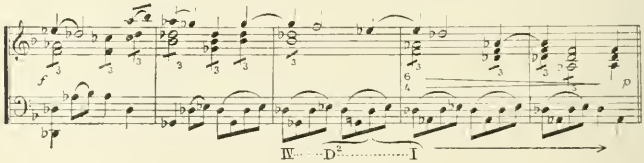


Ex. 910.



Ex. 911.

Requiem.



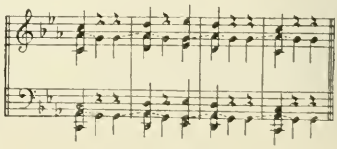
Ex. 912.

Si cependant le sonoris brahmsien peut prétendre à une certaine modernité, il le doit soit à l'accord de septième diminuée, soit à l'usage subtil et varié des éléments propres à l'accord de sixte augmentée et de ses nombreux dérivés (cf. p. 329 à 331), accords appartenant somme toute, eux aussi, à l'harmonie classique. Mais l'originalité essentielle de l'allure harmonique de Brahms tient surtout à la prépondérance des accords primaires. Un grand nombre de ses phrases harmoniques ne contiennent que des T, des D et des S, sans substitutions et sans agréments contrapuntiques. Le trois-mâts vogue toutes voiles carguées, poussé par les courants et les tempêtes.

Expressivité concentrée dans l'allure tonale.

C'est dans l'enchaînement particulier

Scherzo.



Ex. 913.

[1] Brahms n'ignore pas le principe des successions complémentaires (*Ex. 913*), mais elles sont chez lui peu frappantes parce que leur opposition, au lieu d'être avivée et mise à nu comme chez Wagner, est atténuée par des accords de transition.

des fonctions tonales, calme ou précipité, dans l'impulsion, l'accent, la région, la durée qui caractérise chacune d'elles, dans l'imprévu de leur retour, dans leur souplesse à se prêter aux quiproquos de la modulation, qu'il faut chercher la révélation de l'originalité affective de Brahms. Expression, combien contenue, des mouvements de l'âme par l'« allure tonale », qui peut paraître lettre morte à ceux qui ne voient en elle qu'un rite banal, mais qui, pour les initiés de cette algèbre émotionnelle, représente une formidable puissance de schématisation. Doué à un haut degré de la faculté d'abstraire, Brahms imprime à chaque degré de son choral une intention qui, toute fugitive qu'elle semble, n'en est pas moins foncière, et qui, sous un volume minime, contient un actif ferment d'émotivité.

La mélodie de Brahms coule large et profonde, toute empreinte de la poésie spontanée du *lied* allemand, diatonique comme lui, d'un rythme balancé à la Haydn, mais assoupli par le *cantando* des accents pathétiques sur le temps fort de la mesure ; sobre alternance de notes doublant de vitesse ou de lenteur. Confiné dans la tonalité populaire majeure ou mineure, s'abandonnant avec liesse aux délices de la « quinte de cor » démocratique (Ex. 908), Brahms se plaît, dans ces moments d'inabstraction ou de sérénité émotionnelle, aux confortables béatitudes germaniques.

V. TCHAÏKOVSKY

Тогда чело склонивъ къ сырой стѣнѣ,
Я слушаю — и въ мрачной тишинѣ
Твои напѣвы раздаются.
О чемъ они — не знаю, но тоской
Исполнены, и звуки чередой,
Какъ слезы, тихо льются, льются...

(Лермонтовъ.)[1]

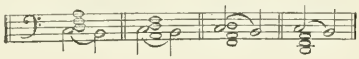
L'impuissance dans la puissance. Un idéalisme qui se désespère et retombe à la veulerie. Une nature ballottée entre les antipodes, un manque d'armature spirituelle qui déconcerte la raison occidentale. Une âme haute et flasque, qui est la proie, non l'ordonnatrice, de ses émotions. Point de forces inconnues que l'on craint. Les forces sont connues, acceptées, recherchées même. C'est l'abandon à tous les vents du Destin, c'est le renoncement à vouloir être quelque chose de défini, c'est le consentement à tout ce qu'apportent le ciel et l'enfer. Les efforts, les élans ne sont qu'échappées d'avance condamnées. Les exaspérations se dissolvent dans la résignation. Que la souffrance, le malheur planent sur les jeux gracieux de la vie! On s'y fait, on vit en amitié avec le malheur, on le reçoit et le choie comme un hôte familier. On sent le malheur partout, chez soi aussi bien que chez les autres ; cela rend bon, généreux et pitoyable. L'énergie à jamais brisée n'a que des sursauts furieux d'agonie : atmosphère étouffante, cinglante, du paradoxe. Aux instants où le Destin se fait trop lourd, ce sont des fugues folles dans une exultation qui donne l'oubli et l'ivresse — hypnose endiablée aux tragiques lendemains. Ces vertiges de joie dan-

[1] « Alors le front penché contre le mur humide, j'écoute — et dans le ténébreux silence, tes chants retentissent. Que disent-ils ? — Je l'ignore, mais ils respirent une douce tristesse plaintive, et les sons un à un, comme des pleurs, coulent, coulent... » (Lermontoff.)

sent sur des abîmes de tristesse. Çà et là de rares sourires, des grâces exquisement naturelles, mélancoliques toujours. La musique de Tchaïkovsky est la plus triste qui soit. La déception y est si essentielle, si foncière, tellement sans remède, qu'elle bouleverse toute beauté et toute espérance. Des soupirs, des plaintes, des sanglots, des gémissements : toute la vérité de la tristesse, sans apprêts, sans art, émouvante, poignante, sans appel. C'est grand et affreux comme la misère humaine. C'est grand parce que souffrir tant est d'une âme profonde, noble, pure malgré tous ses errements. C'est grand par le souffle divin du rachat, par le pouvoir de rédemption jaillissant d'autant de faiblesse. C'est grand par l'amour du martyre et de l'expiation.

Le dissonantisme est omniprésent ; peu expressif d'émotions caractérisées, obsédant, lancinant par accumulations d'amertume. Les notes d'échange éraflent l'accord, les chromatismes blessent l'harmonie. Les retards s'infiltrent partout, cuisants comme les crins d'un cilice. Les appogiatures poignent comme des épines. Les accords de septième secondaires du mode mineur multiplient les lamentations de leurs dissonances (*Ex. 914*). Dans les nombreux mouvements contraires de la polyodie, les tourments, les contractions s'exaspèrent. Des redoublements de trombones à l'octave font gronder plus pesamment encore ces remous intérieurs. Lorsque le dissonantisme se maintient dans la région grave, comme au début de la *Symphonie pathétique*, les battements peu nombreux et par conséquent très perceptibles (Cf. p. 367, note 1), ajoutent leur rudesse acoustique à l'agacement des vibrations. Les phrases mélodiques, plutôt diatoniques à la manière populaire, se tendent en longues séries de notes très rapprochées, chants humbles et souffrants, mélancoliques en majeur, plaintifs en mineur, plus souffreteux encore à l'orchestre lorsque exprimées par le timbre voilé des flûtes à l'unisson des clarinettes ou des bassons moroses. L'appétence mystique est brève, vite découragée ; l'ascension des notes diatoniques s'infléchit bientôt en une descente de renoncement ; ou bien la phrase, descendue, remonte par légers ressauts de grâce attristée.

Amertume.



Ex. 914.

Les notes pathétiques apparaissent sans élan préparatoire, ne planent pas, mais s'enfoncent avec langueur ; très fréquentes, semblables et peu en relief, elles se confondent en une impression générale de monotonie désespérée.

Stations affectives.

Les motifs se répètent avec insistance ; l'émotion s'acharne sur elle-même. Tchaïkovsky se plaît à ces stations affectives, inspirées d'ailleurs des interminables réitérations de la chanson et de la danse russes.

Parfois l'émotion se fait plus tendre, s'adoucit en gestes de caresse dont la délicieuse spontanéité ravit les raisons du cœur. Ce qui manque à l'art

Expansion.

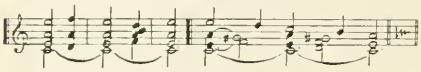
de Tchaïkovsky, le raffinement phonesthétique, les chatoyances de l'altération, de la pentaphonie et de l'harmonie complémentaire [1], est compensé par une sincérité, par une véracité d'âme profondement émouvante. L'informe trahit le naturel, l'inapprêté des émotions ; elles surgissent vierges d'esthétique, toutes nues, portant encore l'indolence charmante de leur réveil. Elles se donnent telles qu'elles sont, sans intentions, molles, douloureuses ou cruelles. Cette absence de tenue ne satisfait qu'à moitié l'esprit ordonnateur de l'Occidental, mais pour peu qu'on écarte ce préjugé rationaliste, la candeur en apparaît pleine d'attraits suaves.

Courbes dynamogéniques.

Dans l'expression du pathétique, Tchaïkovsky ne connaît pas de limites. Les courbes émotionnelles des grandes œuvres orchestrales, instrumentées avec une grandeur un peu lourde, sont immenses, aussi immenses que celles de Wagner, et portées par un dynamisme formidable. Mais ces grandioses et bouleversantes tempêtes, au lieu de conduire aux extases radieuses, entrouvrent des abîmes de plus en plus ténébreux. C'est l'entassement des tourments, des entraves, des angoisses ; la douleur monte par vagues toujours plus pressées, plus écrasantes ; et les remous, une fois déchaînés, ne s'apaisent qu'avec peine, roulant encore de longs échos. Le tumulte passionnel décroît par houles allenties, fasciné, revenant toujours et encore sur lui-même.

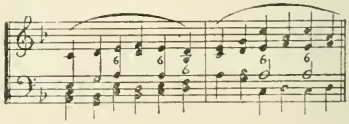
Immenses ondoiements des steppes sous le vent.

[1] Remarquons cependant que Tchaïkovsky, de même que les autres maîtres de l'école russe, affectionne particulièrement la pédale sur la tierce du ton mineur, qui semble bien rentrer dans l'harmonie complémentaire. L'accord de sixte *do mi la* étant en réalité un accord de quinte-sixte sous-entendu (*do mi sol la*), contient à l'état latent la dualité des accords *do mi sol* et *la do mi*, complémentaires. Dans les successions d'accords du genre de l'exemple *915*, accords tous appuyés sur la pédale *do* bien qu'on soit en *La* mineur, on perçoit très nettement l'interprétation des deux tons, ce qui donne une impression étrange d'ambiguïté byzantine. Les singuliers accords de sixte de cet autre exemple (*916*) renouvellent plus discrètement cette même atmosphère. Des appogiatures ajoutées aux accords de 7e secondaires provoquent plus violemment encore cet effet de bifurcation tonale (*Ex. 914*, p. 525). A l'accord *do ré fa la*, IIe degré en *Do* majeur, succède, par le jeu de l'appogiature *do si*, le IIe degré en *La* mineur (*si ré fa la*).



Ex. 915.

Thème et Variations.



Ex 916.

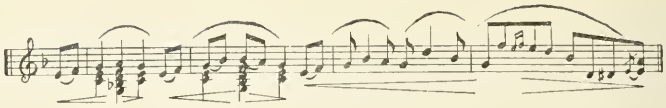
VI. GRIEG

« ... Leurs corps de caméléons nagent dans l'air près de la terre, avec armes et bagages ; et au commencement de chaque saison les voyants *ou hommes possédant la* seconde vue *ont avec eux de terribles rencontres. »*

(Robert Kirk. *La République mystérieuse.*)

Autour de la vie, tandis que les hommes agissent, pensent, rêvent, rient et pleurent, s'agitent des forces inconnues. A peine s'aperçoit-on de cette présence pourtant perpétuelle. La raison poursuit ses conclusions sans en avoir nul souci ; les actes ordinaires peuvent ignorer ces impondérables. Ce n'est que dans les instants tragiques de l'existence, quand le fil des intentions est tranché par une invisible main, que se dresse la Force du Destin. Alors, c'est l'inattendu et l'épouvante. Et cependant le destin ne nous déborde que parce qu'est pleine la coupe des impondérables dédaignés. Seules les natures très intuitives sentent à tout instant à quel point leur liberté est tissée de puissances secrètes et minuscules. Ceux-là qui les devinent ont encore le temps de les vaincre, avant qu'elles ne se soient agglutinées en l'inéluctable acier de la fatalité. Mais combien poignant ce sentiment des spectres tout puissants qui rôdent, poussent au malheur ou haussent à la joie, et partout s'insinuent et se glissent !

La civilisation, en multipliant les variétés de la vie, a fait pulluler les forces inconnues ; de plus en plus elles nous guettent, mais nos yeux, habitués aux réalités, ne peuvent les voir. Dans ces ténèbres, il faut que s'allongent les fines antennes de l'intuition (*Ex. 917*, page 528). L'homme moderne palpe et palpite avec une subtilité toute nouvelle. Le temps des bonheurs sans mélange est révolu. L'inquiétude nous tient et toutes nos lumières ont des ombres. Dans le nord, les ombres sont plus longues ;



Ex. 917.

elles se distinguent mieux sur la neige éclatante. L'homme du fjord brumeux, entouré de glaciers qui touchent le ciel et la mer, blotti dans sa chétive demeure quand souffle l'ouragan, au sein des forêts où bruissent des menaces, a le sens aigu des puissances universelles. Il tressaille au moindre contact ; par tous ses pores, il respire le Tout.

Grieg est une âme aux écoutes.

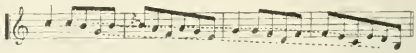
Mythisme.

Son art est un monde fantastique où s'agitent les symboles des forces inconnues, bons et mauvais génies, elfes, *trolls* à trois têtes, *nissers* coiffés du bonnet rouge, perfides *noekkers* armés de harpes séductrices, verte *huldren*, sirène à queue de vache, *dvœrgs* hideux, foule de petits êtres semi-divins, gracieux parfois, le plus souvent difformes, bondissant, sautillant, clopinant, voletant, ruisselant par essaims.

Les elfes diaphanes dansent, se balancent en menus ressauts mélodiques (*Ex. 918*) : leurs corps astraux scintillent d'interrestres lumières : vibrances de septième majeure, d'harmonies complémentaires, clarté de modes très-majeurs et acuité extrême des régions. Les *nissers* se poursuivent en rondes tournoyantes — courtes figures mélodiques semi-circulaires et séparées par de brèves pauses — surgissent par rythmes pointés, syncopés, en alternances de duolets, de triolets, en chapelets de mélodies brisées, de fines dentelures ; ils gambadent ça et là, fragiles, au gré des caprices : les détails moteurs des mélodies, petits groupes de notes, vont et viennent, montent et descendent, changent perpétuellement de direction. Certains sautillements s'euphonisent de quartes et de tierces mélodiquement décomposées et successives (*Ex. 919*). Les *dvœrgs* liliputiens se dandinent, déhanchés : crénelures chromatiques (*Ex. 920*) avec palpitation au grave, rendue grotesque par l'abaissement du IIe degré dans la cadence II-V (relation de triton souvent plusieurs fois répétée) ; le chromatisme amenuise, donne un cachet d'impuissance et de difformité au va-et-vient du mouvement ; d'autres fois,

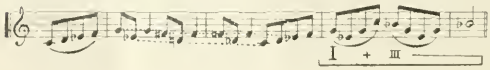
Ex. 918.

Ire Sonate pour violon.



Ex. 919.

Le Roi de la Montagne.

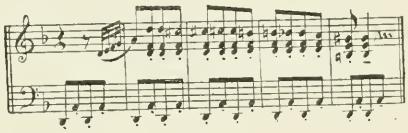


Ex. 920.

quand le va-et-vient disparaît, c'est un trottinement processionnel, corsé de pépiements plaintifs. Les *trolls*, géants hideux, *Draugen*, terreur des mers, *Boïg*, puissant ordonnateur des destinées, noire divinité bardée d'airain, surgissent par instants (Menuet de la *Sonate* op. 7) par brusques attaques d'accords mineurs et dissonants sur le 1er temps fort, suivies de retraits soudains, de feintes.

Hallucination.

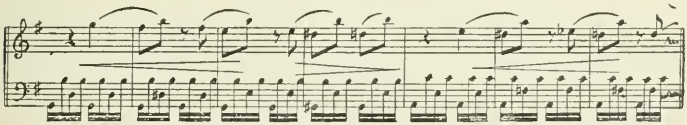
Ce surgissement rythmique est familier à l'esprit halluciné de Grieg ; les phrases sont presque toujours dépourvues d'anacrouses, de notes longuement chantantes ; le point culminant est donné d'emblée, souvent dans la toute première mesure, après quoi l'émotion expire par degrés ; la Sonate en *Mi* s'ouvre brusquement par une longue phrase descendante, aux intervalles successivement rappetissés ; dans la *Marche des Nains* le motif initial, à part la rapide anacrouse, n'est qu'une série de six chutes chromatiques (*Cf. ex. 921*).



Ex. 921.

L'être humain égaré au milieu de ces jeux mystérieux, inquiétants par leur immatérialité bondissante, passe par toutes les phases d'appréhension, de la peur légère jusqu'à la hantise angoissée. Baignant au sein des forces inconnues, il essaie mille gestes rapides de préhension et de retrait (*Ex. 922*), comme pour s'y reconnaître, comme pour mieux voir

Sonate op. 7.



Ex. 922.

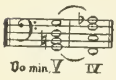
dans les brumes fantômales, comme pour échapper sans cesse à mille petits périls. Ce sont de brusques paralysies motrices, pauses sans nombre (de la mélodie ou de l'accompagnement, ou de tous les deux), coupant l'émoi passionnel, s'accumulant en halètements douloureux. Des phrases brèves tournent autour de l'accent pathétique, imploratrices. Palpitations de crainte, courtes vagues mélodiques montant en *crescendo* et descendant en *decrescendo*. Lorsque ces vagues croissent sur 4 à 8 mesures, l'hallucination s'exalte jusqu'à la terreur :

Dans la dernière page du Ier mouvement de la *Sonate* déjà citée (op. 7), les tremblements de peur (trémolos de la main gauche), les halètements grandissants

(phrases entrecoupées de la main droite), augmentent d'intensité et d'ampleur jusqu'à l'apparition *ff* du thème de fascination (à la main gauche); toute maîtrise de soi est perdue : tournoiement de phrases ascendantes, dévalement vertigineux par syncopes chromatiques, par harmonies multidissonantes; et finalement fuite vers les hauteurs — en un rapide arpège troublant, de septième diminuée. La tension du cauchemar a été tellement rapide, l'émotion si galopante, si strangulante, que la courbe dynamogénique n'a plus qu'à sauter dans le vide. Ceci est encore plus manifeste peut-être dans le *Roi de la Montagne* (« Peer Gynt », n° 4), où la longue gradation, en mouvement toujours plus précipité, arrivée à son paroxysme, éclate et s'évanouit en un même éclair.

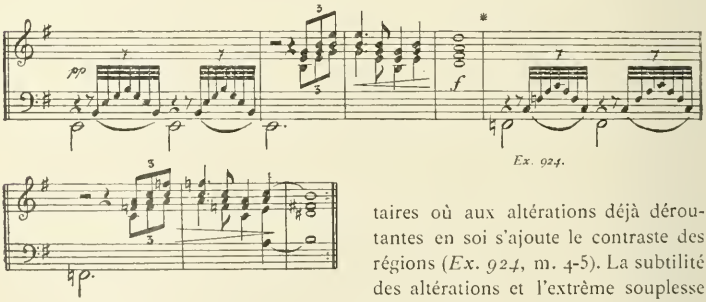
Pressentiment.

Grieg a la nostalgie de l'invisible. Derrière ce qui est, il s'efforce de saisir les raisons et liaisons secrètes. Lorsque alternent ces deux accords (*Ex. 923*) on pressent une puissance qui va se déployer; la D et la S appellent nécessairement la T (cf. ex. 138, p. 140), mais cette Tonique ne vient pas, et demeure pour l'esprit une suggestion qui ne s'est pas réalisée. Si Grieg use si volontiers des successions complémentaires sans altération, c'est parce qu'elles ne font que suggérer les sons résultants qui, lorsque les accords sont simultanés, viennent compléter l'équilibre tonal nécessaire pour l'esprit (cf. p. 491). L'illusion est encore plus raffinée, le lien mieux dissimulé dans les successions d'accords complémentaires où aux altérations déjà déroutantes en soi s'ajoute le contraste des régions (*Ex. 924*, m. 4-5). La subtilité des altérations et l'extrême souplesse cadencielle qui permet d'intercaler de nombreuses cadences plagales rétrogrades dans les enchaînements de cadences parfaites, forcent l'esprit à chercher et *pressentir* la Tonique fantôme[1].



Ex. 923.

Les Esprits de la Nuit.



Ex. 924.

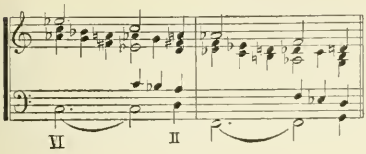
Pessimisme.

Les forces inconnues insinuent presque partout leur pouvoir de destruction. Un chromatisme délétère circule inlassablement au travers du Choral, éteignant (par

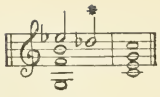
[1] Dans ce même exemple 924, la T *sol* est sous-entendue comme liaison des accords de *mi* mineur et de *ré* majeur (m. 3-4); de même pour la T *mi*, en qui se coordonnent les accords de *la* mineur et de *si* majeur (m. 7-8).

abaissement) la lumière des accords (*Ex. 925*), les transformant en accords étranges de quinte augmentée, accumulant lentement des dissonances dont le trouble s'ajoute à la dépression du chromatisme descendant (*Ex. 926*). Combien morbide la contradictïon affective du mode mélodique ascendant, dont le second tétracorde heurte si violemment par son caractère majeur le mineur du premier tétracorde (*Ex. 927*). Le trouble inquiète plus légèrement lorsque la marche contraire des tétracordes majeurs, aboutissant simultanément à la T et à la D, renouvelle l'ambiguïté de l'antique organum (*Ex. 928*)[1].

Danse d'Anitra (Schéma harmonique).

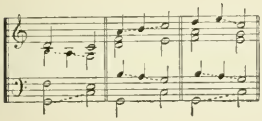


Ex. 926.



Ex. 925.

Ex. 927.



Ex. 928.

Naturisme.

Lorsque Grieg s'abandonne aux suaves impressions de nature, ce sont des visions de gai soleil balayant les lourdes interminables nuées hivernales, de neiges miroitantes, de solitudes sylvestres. Le naturisme s'épanouit en doux accords parfaits, en séries complémentaires lohengriniennes, lentes et ornées de mouvements contrapuntiques fluides, ascendants et descendants, dont l'oscillation semble vouloir s'éterniser sur le cycle des quintes de la mythique gamme pentaphone. Comparé au naturisme librement déployé, magnifique, de Wagner, celui de Grieg paraît moins débordant, plus fragile, moins riche de possibilités profondes. Il suffit de confronter *le Matin* («Peer Gynt» n° 1) avec le chant de Wogelinde ou avec celui de l'oiseau (dans les « Murmures de la Forêt»), d'essence identique, pour constater combien l'allure rythmique de Grieg est plus arrêtée dans ses élans, plus concentrée, courte d'haleine. Grieg communie avec la nature, mais ce n'est pas sans crainte.

La prédominance du mineur sur le majeur mélancolise l'atmosphère générale, surtout quand il apparaît sous la forme du mode phrygien avec son IIe degré si ténébreusement pathétique (*Ex. 920* et *926*). Les accords majeurs de 7e et de 9e, que Grieg emprunte aux cadences romantiques VI-II et II-V du mode majeur[2], de

[1] Le mélos expirant sur la quinte du ton rapproche la mélodie scandinave — coïncidence ou origine commune ? — des anciennes mélodies greco-romaines.

[2] Grieg les affectionne particulièrement sous les formes les plus vibrantes, telles qu'on les rencontre dans la *Faustsymphonie* de Liszt ou le IIIe acte de *Tristan* (dialogue entre Tristan et Kurwenal).

même que les ascensions du ton mineur au ton relatif majeur (cf. ex. 920, degrés I-III), éclatent comme de brusques éclaircies sur des fonds d'ombre.

Carrure rythmique.

Des rythmes de marche, de danse, de chants populaires, propulsent avec vigueur et sûreté toute cette psychologie du mystère, tout ce monde fantastique et hallucinatoire : *gangar* et *springar* à trois temps, *halling* à deux temps, *stabla-laaten* humoristique, qu'agrémente et soutient la primitive pédale des cornemuses sur la prime et la quinte du ton [1].

[1] Cette double pédale se décompose pittoresquement, aussi bien à l'aigu qu'au grave, dans bon nombre de passages d'allure fantasque (cf. ex. 921, 922, 924).

VII. MOUSSORGSKY

« Je ne puis asseurer mon objeet ; il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle : je le prends en ce poinet, comme il est en l'instant que je m'amuse à lui : je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage..... C'est un contreroolle de divers et muables aceidents, et d'imaginations irrésolues, et, quand il y eschet, contraires ; soit que je sois aultre moy mesme, soit que je saisisse les subjeets par aultres eireonstanees et considérations : tant y a que je me contredis bien à l'adventure, mais la vérité, comme disait Demades, je ne la contredis point. »

(Montaigne.)

Wagner avait rêvé de faire revivre le culte tragique de Dionysos. Mais son génie, loin d'exaucer ses intentions, le porta vers les métaphysiques rivages que hantent les idées. Moussorgsky, parce qu'il a communié profondément avec un peuple riche encore de foi et de mœurs, aime l'humanité immédiate, l'humanité telle qu'elle est, avec toutes ses beautés, ses passions, ses bizarreries.

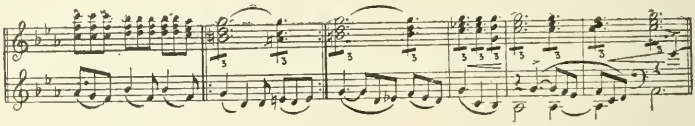
Moussorgsky partage avec les Grecs la religion de l'homme. Son art se rapproche plus que tout autre de la *Mousiké* ; il saisit la poésie du réel, il figure l'essentiel de la réalité ; il a la grandeur et la perennité des grandes œuvres où éclate la vérité humaine dans la force naturelle de ses splendeurs et de ses crimes, dans le charme intime de ses vicissitudes quotidiennes. La musique commente et illustre émotionnellement l'action et le dialogue, ne s'écartant jamais pour de lyriques développements. Comme la xynaulie antique, l'orchestre évoque musicalement les émotions, les attitudes morales des personnages, colorant les accents affectifs du mélos ; avec infiniment plus de richesse s'entend : de toutes les nuances de l'har-

monie la plus libre et la plus moderne. Moussorgsky reprend — sans le savoir sans doute — le style représentatif de Monteverde, dans toute son ampleur et sa puissance dramatique. Il est, on peut le dire sans hésitation, le grand initiateur de l'art musical moderne, impressionniste, représentatif, polymorphe et anti-intellectuel.

Vérité affective. L'allure générale suit avec une fidélité parfaite les suggestions du texte. Rarement descriptive, elle est presque exclusivement un commentaire des situations affectives provoquées par les paroles des personnages. Chaque mot suscite un ensemble de sonorités dont la nuance émotionnelle est strictement adéquate au retentissement psychologique de l'idée contenue dans le mot[1].

Quelques fragments pris au hasard en feront foi.

Dans le duo du IIIe acte de *Boris Godounof*, l'usurpateur Dimitri, indigné des dédains de Marina, menace de la repousser à jamais ; Marina s'adoucit, lui dit des paroles d'amour qui le ravissent (*Ex. 929*). Dans la première mesure « N'avive pas



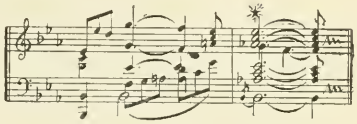
Ex. 929.

ma blessure par ton amour trompeur », les accords fébrilement répétés de la main droite sont le fond d'agitation sur lequel le mouvement mélodique dessine, après le triolet descendant, deux *si*♭ supplicateurs coïncidant avec l'accent tonique de chacun des deux mots du texte russe. Sur l'accord de *sol* majeur de la 2e mesure, surgit le « Je t'aime, mon trésor » de Marina, tandis qu'expire le mot « trompeur » de la phrase de Dimitri. Considéré comme la résolution de l'accord précédent (accord de 7e de *fa* mineur), cet accord de *sol* apparaît comme D de *Do* mineur, représentant ainsi une expectative tonale : espoir (dominante majeure) assombri par le doute (sous-dominante mineure précédente). La deuxième mesure prouvant que ce même accord de *sol* est devenu subitement Tonique du ton de *Sol* majeur, lui donne en même temps un sens affirmatif (Tonique) teinté de joie (mode majeur ; *si*♮ et *mi*♮). Dans la 3e mesure « Oh ! répète, répète ! », l'angoisse, l'incertitude de Dimitri pointent à travers l'ivresse : la 2e mesure est reprise en mineur (*mi*♭). Dans les deux mesures suivantes « Marina, oh ! ne permets pas que refroidisse mon ardeur », à l'exclamation « Oh » (mesure 4, temps 3), l'harmonie se creuse, passionnelle et étreignante (accord de sixte mystique) et s'ouvre (mesure 5)

[1] Il est presque impossible de juger de la précision extrême du style représentatif des drames musicaux de Moussorgsky si l'on ignore la langue russe ; une traduction même excellente ne rendrait jamais les coïncidences subtiles, indissolubles, du texte original et de son commentaire musical.

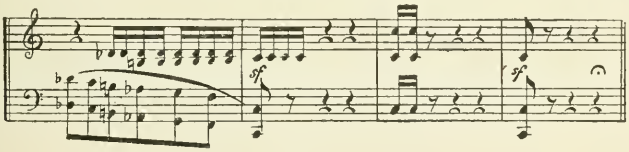
sur l'intervalle dissonant de 7e majeure, rendu plus aigu par l'attaque syncopée du deuxième temps (*sol*) : le désir, tout près d'être exaucé, s'exaspère.

Dans cet autre exemple (*Ex. 930*) sous les paroles de Marina : « Tes discours respirent l'ardeur de gloire dans le silence de la nuit », le frémissement de l'ambition est représenté par la torsion tumultueuse du contrepoint ascendant (mesure 1) qui aboutit, sur « Silence de la nuit », à un superbe accord de onzième, à la fois dissonant et naturiste : immense sérénité où tremblent les étoiles. Art miraculeux, qui en un seul accord évoque le sommeil de la terre et la palpitation des mondes.



Ex. 930.

Dans le premier exemple, le style représentatif de Moussorgsky se développait par contrastes sonores. Le fragment du « Silence de la nuit » montrait le même pouvoir représentatif condensé en l'unique manifestation d'un seul accord. L'exemple suivant révélera une puissance expressive plus synthétique encore si possible (*Ex. 931*). L'officier de police menace le peuple en rumeur ; après plusieurs



Ex. 931.

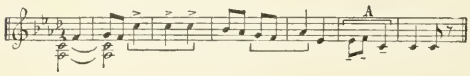
injonctions, il s'emporte : « Engeance du diable ! », et le peuple, mâté, tombe à genoux. Le mouvement émotionnel du courroux est exprimé par les sept premières notes descendantes de l'exemple : geste de colère méprisante, asservisseur. La Tonique par laquelle commence la 2e mesure tressaille en quatre double-croches suivies d'un brusque arrêt. Les deux doubles-croches de la 3e mesure, lancées par les cuivres aigus, sont l'imitation en raccourci du groupe précédent : la colère grandissante paralyse la motricité, le dynamisme est accumulé mais gronde au dedans. Dans la mesure suivante, l'imitation se résume en un seul unisson, grave, bref et violent : apostrophe césarienne sans réplique, le grave exprimant la pesanteur, la brièveté indiquant l'assurance absolue, la violence présumant le knout, la Tonique enfin — ultime résumé de l'accord et de la Tonalité tout entière — symbolisant le pouvoir inéluctable d'un satrape.

Elasticité.

Moussorgsky s'abandonne en toute liberté au rythme dynamogénique que lui inspire le texte. Même dans les passages d'allure dansante et populaire, où les exigences métriques sont plus impérieuses, la phrase s'infléchit en coupes volontiers asymétriques ; elle n'est pas stylisée en groupes

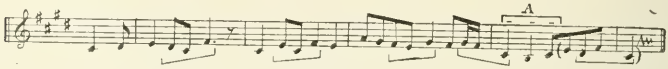
rythmiques réguliers comme celle de Beethoven, elle n'est pas non plus imparcellaire, absolument continue comme beaucoup de mélodies infinies de Wagner, mais à la fois libre et disciplinée, souple et forte, élastique (*Ex. 932*). Dans la mélodie classique, la motricité individuelle s'insérait dans la motricité générale, prévue, de la forme rythmique de la phrase. Moussorgsky s'affranchit de cette structure mélodique fondée sur l'imitation chère au style contrapuntique. Au sein de la période, le mélos est apériodique, les différents groupes rythmiques n'étant que rarement en imitation. On peut voir dans l'exemple *933*, composé d'une période de

Boris Godounof.



Ex. 932.

Boris Godounof.



Ex. 933.

quatre mesures, un premier groupe rythmique de six quarts de note, un second de quatre quarts, imitation incomplète du premier, et un troisième de huit quarts de note, groupe rythmiquement à peine semblable aux précédents ; la fantaisie rythmique a cru en progressant, et a fait surgir des notes de plus en plus nombreuses et d'un mouvement nouveau.

Les rythmes sont propulsés avec un brio superbe. Le dynamisme en est d'une vivacité extraordinaire, grâce à la coïncidence des accents pathétiques et rythmiques qui, lorsqu'il leur plaît, enjambent d'un commun accord la barre de mesure traditionnelle. Le premier groupe rythmique de l'exemple 933 ne commence pas par une anacrouse comme on pourrait le croire, mais par un accent rythmico-pathétique en plein 3e temps de la mesure.

Fusion des éléments émotionnels et moteurs.

Dans ces impulsions rythmiques enlevées avec fougue, la danse est latente. En Russie, au village, encore de nos jours, chant et danse sont inséparables : ils n'ont pas perdu leur valeur symbolique, leur sens rituel. Aussi la mélodie de Moussorgsky, ainsi d'ailleurs que celle de presque tous les maîtres russes, est-elle aussi chorégraphique que vocale. Elle contient autant d'éléments moteurs que d'éléments émotionnels ; le mouvement empêche l'émotion de tomber dans le sentimentalisme, et l'émotion interdit au mouvement de tournoyer à vide ; ils se renforcent réciproquement, et permettent comme une double expression de la vie intérieure ; une expression moins alanguie, plus intense, pétulante de vitalité. Si le mélos est asymétrique, il subit dans certains cas une autre stylisation d'origine cho-

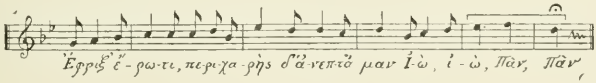
régraphique : des petits groupes rythmiques d'une ou deux mesures se répètent inlassablement, comme ces figures de danse dont la réitération crée la pénétrante esthétique.

Cette motricité endiablée qui perdure dans un même mode de mouvement et qui est si répandue dans toutes les musiques des peuples primitifs, témoigne d'une sorte de désir de fascination, d'ivresse mystique, de communion religieuse avec le grand Tout. Car une mobilité uniforme et longtemps prolongée plonge dans l'hypnose aussi bien que l'immobilité absolue. La conscience du derviche tourneur s'annihile aussi complètement que celle du stylite. Le début du IVe acte de *Boris Godounof* compte trente-deux répétitions, coup sur coup, de la même formule de cinq notes chromatiques.

Le même mouvement, à force de répétitions, et dénué de tout contraste, suscite une dynamogénie très puissante sans émouvoir dans un sens défini, endort la conscience tout en augmentant le bien-être physiologique, et plonge dans une sorte de rêverie. Lorsque les répétitions mélodiques ne sont pas trop prolongées et que, d'autre part, de légers changements harmoniques font diversion, l'effet ne va pas jusqu'à la fascination complète ; ces petites variétés au milieu de l'uniformité pointent, comme des souvenirs suaves et douloureux de la vie malgré tout chérie, dans le bien-être léthargique des rêves.

Le « triple accent ».

La phrase mélodique de Moussorgsky a un dessin très particulier ; elle est anguleuse, polygonale comme les pierres d'une mosaïque byzantine ; ces arêtes vives donnent une sorte de raideur à la grâce du mouvement ; la souplesse subsiste dépouillée de ses rondeurs charnelles. Mais ce qui, plus que tout, corse l'allure rythmique de Moussorgsky — comme du reste de la musique russe tout entière — c'est l'omniprésence d'un groupe de trois notes également accentuées, à la fin de la phrase mélodique. Ce triple accent rythmico-pathétique se trouve déjà dans l'antique *Stasimon* [1] de l'*Ajax* de Sophocle (*Ex. 934*), sur l'invocation à Pan



Ex. 934.

« *ἰὰ*, Πᾶν, Πᾶν ». Ces trois accents terminaux, ajoutés comme une petite coda à une phrase rythmique régulière, lui donnent immédiatement une fantaisie de caractère oriental. Rapides, ils sont la parfaite expression de cette allure à la fois hardie et joyeuse que le Russe appelle *oudalstvo*. Dans les deux exemples 932 et 933, ce triple

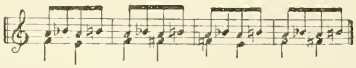
[1] Le Stasimon est le chant que le chœur antique entonnait « debout » après son entrée dans l'orchestre.

accent (indiqué par la lettre A) sert de conclusion, tout comme dans le *Stasimon*. En y regardant de plus près, on le retrouvera un peu partout dans le détail de la mélodie ; les accolades des deux exemples en marquent les diverses modalités. Aussi peut-on dire que le mélos de Moussorgsky, d'origine populaire russe, fourmille de ces impulsions triples, qui raniment sans cesse les élans et leur superbe[1].

Mobilité.

La motricité très agissante s'exprime également par de nombreuses figures contrapuntiques, en oscillation rapide de noires, de croches, de doubles ou triples croches — fréquente alternance de groupes binaires et ternaires, de duolets et de triolets, à la mode russe — ou par des notes vivement et longtemps répétées. Sous les impulsions rythmiques circulent presque partout des ondulations, minuscules dilatations et resserrements de l'âme, qui assouplissant l'énergie des accents, témoignent d'une mobilité affective bien slave. Souvent ces balancements sont effectués par le mouvement divergent ou convergent des voix qui, dans ce cas, progressent diatoniquement ou chromatiquement. L'exemple *935* montre un alto oscillant par mouvements chromatiques, tandis qu'au soprano il y a une double oscillation : du *si*♭ au *si*♮, et de chacune de ces notes au *la* répété.

Boris Godounof.



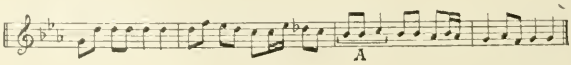
Ex. 935.

« Scintillement » harmonique.

Le sonoris de Moussorgsky est éminemment original, d'une vibrance aussi intense que celle de Liszt — à qui il doit beaucoup sous ce rapport — mais plus tintante, plus cristalline, grâce à la vigueur des accents, à l'impressionnisme du pathos, ainsi qu'au moindre encombrement harmonique. Les accords ne se relient pas pour satisfaire à la logique des enchaînements, mais surgissent spontanément, traducteurs immédiats et magnifiques de l'impression à cet instant ressentie. Cette vérité affective donne à des harmonies que Moussorgsky n'est pas le premier à employer, une valeur absolument nouvelle, un sens plus vivant, plus riche de multiples retentissements. Ainsi, en renonçant au développement, rien que par l'acuité et la finesse de correspondance entre chaque émotion et chaque sonorité, Moussorgsky arrive à animer la matière sonore du souffle même de la vie.

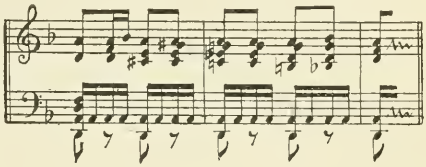
[1] La mélodie hindoue que voici (*Ex. 936*) permettra de constater la parenté de certains thèmes moussorgskyens avec la musique asiatique.

Râgini Bhairavi.



Ex. 936.

Le chromatisme, dans les passages dramatiques, est continuel. Les voix en mouvement chromatique se combinant avec d'autres, stationnaires, créent à tout instant de significatives dissonances. Ces mouvements en dégradé justifient les sonorités les plus cruelles, tels les trémolos serrés sur la seconde mineure, qui résultent d'une voix se rapprochant lentement d'une autre, stationnaire, jusqu'à la toucher. Dans le *Trépak* (*Ex. 937*) la triple descente chromatique des voix supérieures sur une double pédale (dont l'une est partiellement redoublée au soprano), donne lieu à un dissonantisme extrêmement somptueux, scintillant comme un ruissellement de diamants, de rubis et de saphirs, fulgurant par les impulsions du *staccato* et le « triple accent » (*la si♭ la*) deux fois présent au soprano. Chromatisme.

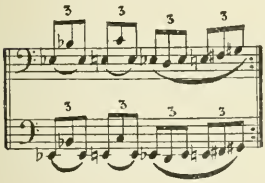


Ex. 937.

Les pédales foisonnent, surtout à l'aigu[1] ; byzantines d'origine, d'influence certainement orientale, et que la citharodie antique recherchait (cf. p. 114). La pédale à l'aigu est l'*isos* du culte orthodoxe, soutenu par des voix d'enfants au dessus des fines arabesques du protopsalte. « Bysantinisme. »

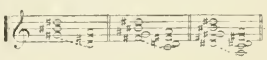
Tous les modes ecclésiastiques byzantins aussi bien que grégoriens alternent sans cesse, émouvants archaïsmes donnant au discours harmonique les nuances affectives les plus imprévues. Dans l'exemple *938*, le *mi♮* est un *fa♭* dorien, d'effet surprenant par son opposition au *do♮* du mode mélodique ; les *fa♮* et *sol♮* qui terminent la mesure appartiennent également au mode dorien, et en représentent les IIe et IIIe degrés *sol♭* et *la♭*.

En Crimée. Hoursouff.



Ex. 938.

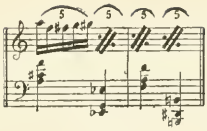
Probablement sous l'influence de Liszt[2], Moussorgsky fait un fréquent usage d'éléments pandiatoniques, dont le sonoris vibrant et bizarre convient à son impressionnisme hardi, et tout particulièrement de la cadence tritonique (p. ex. *do-fa♯*), d'une fastueuse saveur sarmate ; c'est sur cette cadence que s'appuient les deux glorieux accords des cloches du couronnement (*Ex. 939*) qui sont comme le fonds harmonique de *Boris Go-* Pandiatonisme.



Ex. 939.

[1] Au grave, Moussorgsky emploie la pédale dont Schumann accompagne ses marches harmoniques ascendantes (cf. ex. 739, p. 452).

[2] Moussorgsky s'est souvenu des séries complémentaires à la tierce mineure de Liszt, ainsi que de la « quinte tsigane » des rhapsodies hongroises (cf. ex. 34, p. 64).



Ex. 940.

dounof (Ex. 940). L'accord de tierce-quarte-sixte augmentée, directement puisé dans une gamme pandiatonique (*ré♭ fa sol si*) et contenant deux tritons enchassés (*ré♭-sol* et *fa-si*), prête son âcre vibrance à nombre d'expressions sauvagement larges et opulentes, comme, par exemple, à ces étincelants trémolos de seconde majeure (*fa sol*), avec un *ré♭* grave éclatant à la basse en pesant pizzicato. Cette seconde, de sonoris si ambigu, si caustique, commune à toute l'école symphonique russe, affectera de son trouble douloureux, de sa torpeur obsédante, l'harmonie contemporaine tout entière.

VIII. RICHARD STRAUSS

Prométhée et Vautour, châtiment et blasphème,
Mon cœur, cancer sans cœur, se grignote lui-même

. . . . . .

Mon cœur est un Néron, enfant gâté d'Asie,
Qui d'empires de rêve en vain se rassasie.

. . . . . .

C'est un feu d'artifice, hélas! qu'avant la fête,
A noyé sans retour l'averse qui s'embête.

(JULES LAFORGUE.)

STRAUSS est le plus surprenant mélange d'hétérogènes, la plus effarante association de contraires ; de contraires qui s'exaltent mutuellement. La vacuité trépidante de l'esprit moderne a trouvé en Strauss son Messie. A force d'être tiraillée en tous sens, l'âme perd la boussole et erre à tous les vents, toujours pressée vers quelque part, sans savoir où, attachée à mille choses jusqu'au complet oubli d'elle-même, courant, fourbue mais fouettée par d'inconstants désirs, allant droit à un vague but, brûlant toutes les étapes pour se précipiter ailleurs. Insatiable appétit de sensations toujours nouvelles, course affolée sus à l'invu, à l'inouï, fébrile fouillement de mines inexplorées, qu'on ne fait que remuer et qu'on n'épuise pas. Le laid et le beau sollicitent également. Ce qui importe, c'est le piquant, le sensationnel, l'extraordinaire, l'anormal, le criminel, le sanguinaire, toutes les bavures grotesques ou tragiques de l'humanité. Cet art de dissociation psychologique est une colossale et sardonique caricature. Dans ce genre, il eût été difficile de faire mieux. Comme l'exaspération est une attitude générale qui peut embrasser tous les contenus possibles, Strauss est exaspéré dans les rires et dans les pleurs, dans l'amour et dans la mort, exaspéré avec une telle persévérance que l'exaspération est la qualité maîtresse de son œuvre et la phénoménale

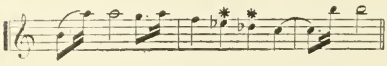
synthèse où se combinent les éléments les plus disparates. De formidables moyens sonores servent cet intensivisme. Ils sont même au premier plan. Car il ne s'agit pas de langage qui traduise les nuances de la vie intérieure, mais de peintures qui rendent puissamment, avec les couleurs les plus vives et le dessin le plus virulent, le quotidien et l'insolite, l'infra-humain et l'extra-humain. L'essentiel est jugé inintéressant. Ce sont les à-côtés qui passionnent. Cette peinture ne vise ni le corps ni l'âme, mais la déformation ou le vêtement; elle évite avec un évident souci l'universel, et n'admet le particulier que lorsqu'il est frappant, fût-ce par excès de platitude.

Art entiché d'extériorités, pittoresque à tous crins, et dépeignant l'âme, lorsqu'il la dépeint, pour ainsi dire médicalement, n'en saisissant que les vibrations nerveuses, que les tumultes physiologiques, que les soubresauts où elle s'annihile. La musique de Strauss empoigne et broie ; « tout entière à sa proie attachée », elle mastique et dévore. Berlioz avait l'étrange aspect d'un animal héraldique: Strauss a la terrifiante allure d'une bête de proie en le plein exercice de ses manières sauvages et cruelles. C'est beau et repoussant comme la force déchaînée. C'est gigantesque parfois par l'horreur. A tout ce grandiose il ne manque qu'une seule chose, une immense chose, la sublimité.

Exaspération.

Tous les moyens musicaux se concertent pour donner un plein effet d'exaspération. Au moment de la décollation de Jean-Baptiste (*Salomé*), de sinistres *si♭*, courts et saccadés, attaqués avec force sur une grondante pédale du *mi♭* grave, simulent par l'épisodique apparition du son 3 de la fondamentale, le grincement subit et répété d'une scie sur une colonne vertébrale. Le rythme cherche le comble de l'imprévisible. Tantôt un groupe de notes rapides vient brusquement secouer la sérénité de la note longtemps soutenue (cf. ex. 942 B); tantôt l'élan promis surgit ailleurs, contre toute attente (*Ex. 941*); le mouvement que font prévoir les quatre temps réguliers de la 2e mesure est subitement bloqué — pour sursauter perfidement sitôt après. Dans les passages où l'orchestre se démène, la symphonie se dissocie en plusieurs mouvements contradictoires, jusqu'à de larges triolets de blanches ou de rondes embrassant des mesures quaternaires ou mêmes doublées.

Don Juan.



Ex. 941.

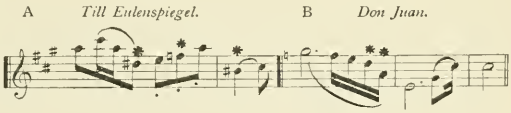
Complexité rythmique.

L'allure rythmique est en général saccadée, abondamment pourvue du geste héroïque wagnérien (𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥). Mais le geste de Wagner est ici dépouillé de sa majesté mystique ; plus rebondissant, plus mobile, il se perd dans la motricité générale, participant à tous les tourbillons, ne craignant pas de s'allier aux abandons du mélos descendant. La rythmique épouse les tumultes les plus capricieux de l'imagination : gesticulation effrénée où tout se coudoie et s'entrechoque. Fusées,

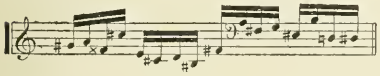
syncopes multiformes, pétarades volcaniques, cavalcades endiablées, avalanches, foudroiements des timbales — rappelant, mais en combien plus échevelé encore, l'« Orgie des brigands » du *Harold* de Berlioz.

Un formidable et furieux dynamisme soulève et précipite toutes ces accumulations et ces fourmillements. Dans *Mort et Transfiguration*, la sarabande affolante des souvenirs qu'au suprême instant revit le moribond, s'exprime surtout par les intensités sonores, beaucoup plus que par la nature de la motricité mélodique ou des altérations harmoniques. On peut en dire autant de *Salomé*, qui est avant tout un immense bruissement, un dynamisme passionnel agitant ses houles avec une véhémence grandiose, éclatant par à-coups en fortissimes explosions (cf. le graphique n° 26 de la planche, page 369). Dynamisme passionnel.

Sans cesse préoccupé de surprendre et de dérouter, Strauss émaille ses thèmes d'accidents harmoniques dont l'imprévu relève la banalité de l'inspiration thématique. L'ironie farceuse de Tyll Ulespiègle le pousse à déformer avec malice l'accord de sixte de *La* majeur par un *ré*♯, un *fa*♮ et un *si*♯ (*Ex. 942* A) ; la jactance de Don Juan est exprimée par un accord de sixte de *Do* brisé descendant (*Ex. 942* B), dont le *do* et le *sol* apparaissent tout d'abord sous leur forme ampoulée *ré* et *la* ; l'atmosphère perverse de Salomé s'incarne en contrepoints d'une fantasmagorie tonale telle, que les vagues chromatismes qui ça et là surgissent encore (*Ex. 943*) y font presque figure de philistineries. Ironie.



Ex. 942.

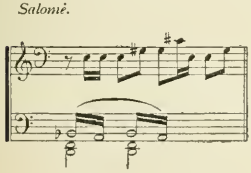


Ex. 943.

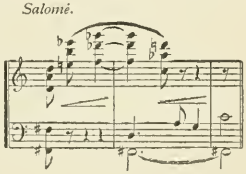
Toute mélodie d'essence populaire semble entièrement éliminée ; les motifs se poursuivent, se morcellent sans jamais se grouper en mélos d'une tonalité définie ; le geste seul reste, triomphant dans le contrepoint, dans le récitatif, dans chaque voix de l'orchestre.

Dans l'harmonie, les complications phonesthétiques sont bien plus extraordinaires encore. Car la simultanéité est grosse des pires exaspérations, des battements sonores les plus féroces. Désharmonie.

Tout l'Orient romain, avec ses étran-



Ex. 944.



Ex. 945.

getés semi-barbares, tinte dans le fauve dissonantisme du *Do*♯ mineur de trompette claironnant au beau milieu de l'accord de *Ré* mineur (*Ex. 944*, p. 543).

Quand Hérode exaspéré s'emporte contre Hérodiade, sa colère passe par une série de véhémentes, crispantes dissonances *mi*♯-*mi*♭, *fa-sol*♭, *la*♭-*la*♯ (*Ex. 945*, p. 543).

Si ce n'était trop exagérer, nous dirions que l'originalité essentielle du système harmonique de Strauss consiste en ceci : les 7 notes d'une gamme formant accord, d'autres instruments circulent sur les 5 notes intermédiaires (*Ex. 946*). Les variétés des timbres de l'orchestre rendent ces simultanéités plus supportables qu'on ne pourrait le croire.

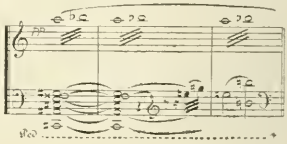
Ex. 946

Malgré leur indéniable effet, ces trouvailles romantico-réalistes sentent terriblement le procédé. Aussi, cette orientation de l'art, qui gagne du terrain en Allemagne, est-elle un danger, car l'art n'est grand que dans la mesure où s'élevant au-dessus de l'imitation il projette la réalité, purifiée et dépouillée de ses contingences, dans le ciel hautain et absolu des valeurs universelles.

Suggestions d'ordre tactile.

Possédant à fond tous les secrets des effets tactiles des timbres, Strauss arrive à suggérer, par des sons, certaines vibrations de la matière : on ne peut nier que c'est là un tour de force, et, qu'en fait d'imitation, celle qui touche aux mystères moléculaires ne manque pas de saveur :

Salomé a posé son monstrueux baiser sur la bouche du décollé ; elle est épuisée par la sadique volupté : frémit alors, imperceptiblement, un trille imperturbable, dont les deux notes *la*♮ *si*♭ auréolent d'un jour trouble et sinistre la tritonique dissonance déjà saturée des battements de *fa* × *sol*♯ (*Ex. 947*). L'amalgame *fa* × *sol*♯ *la si*♭ (et même *si*♮) se fond en un mystérieux et gras bourdonnement, décomposition tonale si complète qu'elle semble, par analogie émotive, presque affecter l'odorat.

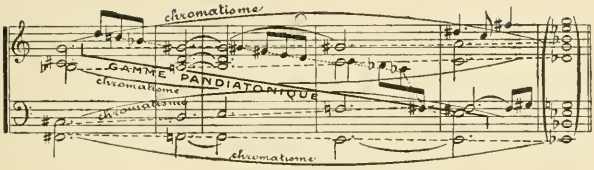


Ex. 947.

Chromatisme et pandiatonisme.

Ce dissonantisme déjà très absolu est souvent renforcé encore par les dissonances de la gamme pandiatonique (*Ex. 948*, p. 545). Un fragment de ce genre montre la grande extension que Strauss donne au chromatisme du Choral tritonesque. Franck en avait déjà usé, tout en restant euphonique — les 2 premières mesures ci-dessous font penser à Franck ; — Strauss l'exagère à tel point que pour saisir son intention phonesthétique il est nécessaire d'embrasser un nombre de mesures souvent considérable avant de trouver des points d'appui harmoniques ; ce n'est qu'à l'apparition tardive de l'accord entre parenthèses de l'exemple, que la marche

Salomé.



Ex. 948.

chromatique des basses *fa♯ fa♮ mi mi♭*, celle du ténor *do♯ ré mi fa fa♯ sol*, celle du contralto *si♭ si♮ do ré♭*, celle du soprano *sol sol♯ la si♭*, se révèlent comme quatre longs gestes préparatoires de l'accord D 7 en *La♭*. Ne dirait-on pas un fouillis de fatalités dont on n'apercevrait les relations qu'à leur commun aboutissement. Le désir de voguer au milieu des multiplicités, des unités inécloses, est sans doute ce qu'il y a de plus profond dans Strauss. L'expression extraordinairement subtile de ce trouble mental, d'inouïes complexités — remous métaphysique de *Zarathoustra* ou tumulte passionné de *Vie héroïque* — ne saurait déplaire à un esprit moderne, convaincu de la multicausalité qu'a révélée la science.

IX. DEBUSSY

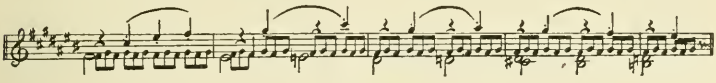
Je veux délaisser l'Art vorace d'un pays
Cruel, et, souriant aux reproches vieillis
Que me font mes amis, le passé, le génie,
Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,
Imiter le Chinois au cœur limpide et fin,
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.

(MALLARMÉ.)

Ceux qui tournent le dos à la vie trépidante et vaine d'aujourd'hui, toujours plus vaine, portent sur leur visage la noble tristesse de l'exil volontaire. A mesure que le monde positif étale ses vulgarités, ses cynismes, ses fièvres avec de plus en plus d'outrecuidance, les âmes impuissantes à lutter ou croyant toute lutte inutile, se replient de plus en plus, se retirent à demeure en le versicolore pavillon d'un microcosme imaginaire. Trop froide, la tour d'ivoire et ses stériles orgueils. Ce sont des jardins diaprés et des bassins lunaires qu'il sied de choisir pour geôles. Et tandis qu'en son fracas d'acier et ses nuages de fumée le monde devient de plus en plus aveugle à toute interrestre vision, l'exilé tend avec avidité l'oreille au bruissement de l'inconnu, darde une prunelle exaspérée au dedans de lui-même. Il ne peut, si la grâce divine ne l'a point visité, se délecter qu'aux choses indistinctes, qu'aux préciosités intérieures, qu'aux temples ensevelis. Rebelle à la réalité, il s'adonne avec ferveur au bercement exquis des rêves, à la douce angoisse d'universelles inquiétudes, à la suave tendresse d'amours élyséens. Psyché pure, il chemine parmi les ombres lumineuses d'êtres sans désir, sans regret, sans deuil, créatures diaphanes en lesquelles se sont diluées toutes les violences, tous les con-

tacts se sont adorablement épousés, et qui vibrent comme des arcs-en-ciel, tressaillent comme de frêles synthèses qu'un souffle inopportun dissiperait. Ces inquiétudes ne sont pas craintes de petit enfant, quand même jusqu'à confusion elles y ressemblent, mais apeurements d'idéalités entourées de périls, hélas! bien réels. Car ces paradis artificiels ne sont pas les confortables retraites que l'on croit. L'âme ne s'y maintient qu'au prix d'une tension perpétuelle; ce n'est pas lâche abandon, mais fier et troublant effort; l'abandon serait de succomber aux tentations faciles de l'heure. C'est encore du mysticisme, mais sans divinité clairement conçue; aspiration sans tapage, discrète, d'une suprême distinction dans sa force cachée; lente et continue, sans la fureur des emballements romantiques, pénétrante par sa ténuité. On ne conquiert plus l'idéal, de crainte de le profaner par une invasion trop brusque, d'y introduire un indécent tintamarre; on s'en approche à tous petits pas, en dépouillant patiemment, gangue après gangue, les langes impurs que des dieux mauvais lièrent cruellement. La musique de Debussy semble le vol timide de la *Saturnia cynthia* dans sa splendeur toute chétive et souffrante encore des peines de la chrysalide (*Ex. 949*).

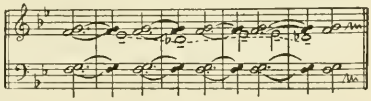
Jardins sous la pluie.



Ex. 949.

Les essences idéales ne peuvent se mouvoir qu'imperceptiblement, en oscillations menues, en frétillements d'une incessante mais subtile ardeur. Les mouvements des contrepoints ont les fines pulsations d'organismes délicats. Ce balancement microscopique, omniprésent, trahit la perpétuelle inquiétude de l'âme insatisfaite en quête d'autre part ou de meilleur. **Oscillation.**

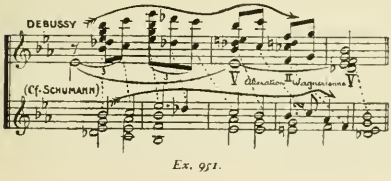
Berceuse des Elephants.



Ex. 950.

Pelléas gravite, tout près, autour, d'un minuscule motif — petite oscillation de seconde majeure sur un rythme irrégulier et vague. Debussy affectionne tout ce qui est bercement — jusqu'à la berceuse bien connue des nounous (*Ex. 950, 958*), dont les échos se retrouvent aux endroits les plus inattendus. Lorsque l'os-

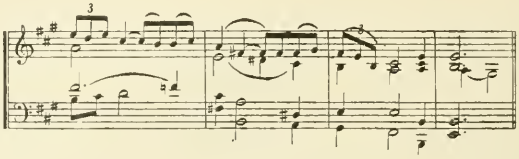
Reflets dans l'eau.



Ex. 951.

cillation s'épanouit, le geste s'aventure à d'exquises tendresses, à de passionnées étreintes. Ces moments d'effusion rapprochent Debussy de Schumann (*Ex. 951*, p. 547) ou de Grieg (*Ex. 952*). Bien souvent, l'oscillation

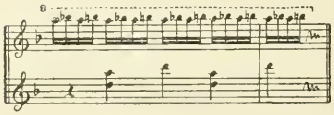
Arabesque I.



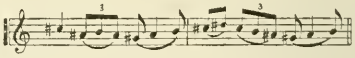
Ex. 952.

s'immobilise au point que le mélos se borne à une seule note plusieurs fois répétée, et cela aussi bien dans le récitatif vocal que dans la symphonie. Cette motricité, quelquefois très active mais toujours restreinte d'amplitude, se rapproche beaucoup de l'allure si caractéristique de Moussorgsky (confronter les *ex. 953* et *935*, p. 538). L'influence est d'autant plus perceptible que les premières œuvres de Debussy manquent encore de cette libre arythmie si séduisante dans *Pelléas*. D'ailleurs, d'autres réminiscences russes sont nettement saisissables. Tel ce fragment de *Pelléas* (*Ex. 954*), (Ve acte) si semblable à l'un des motifs de l'*Islamey* de Balakirev.

La neige danse.



Ex. 953.



Ex. 954.

Impressionnisme. L'impressionnisme de Debussy, tout au moins quant à la méthode, descend directement de l'art incoordonné et intensément expressif des « Cinq », et en première ligne du magnifique vérisme de Moussorgsky; mais il est plus retenu, plus en nuances, de goût plus affiné, moins puissant, exempt de cruauté.

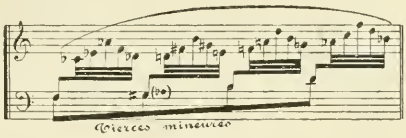
Inhibition. Au milieu de cette motricité sans excès, sans heurt, si douce, si fluide, le geste suprême est le geste... supprimé. Les culminances ne sont bien souvent que des silences. A peine un geste ému est-il échappé qu'il est aussitôt rattrapé, et la phrase mélodique expire dans l'incertitude, incertitude dont la gaucherie voulue, faite d'interruptions, de suspensions, de réticences, met singulièrement en valeur les attitudes affectives et la beauté sonore des harmonies. Il est pourtant des instants où une certaine expansion se fait jour. Le graphique n° 27 de la planche (page 369) montre une courbe dynamogénique qui contient un climax assez visible, s'élevant au milieu

de la longue série d'imperceptibles tensions et qui rappelle, en beaucoup plus retenu, celle du Prélude de *Lohengrin*.

Valeur affective des accords.

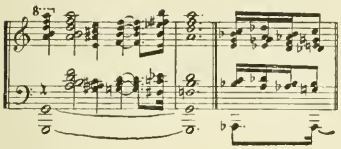
Les harmonies, bien en vue au milieu d'un mélos inconsistant, sont comme autant de gemmes précieuses d'un trésor oriental, chacune dans sa coupe, et se renvoyant leurs essences rayonnantes. Ruissellement châtoyant d'interférences où chaque accord est à la fois joyau et talisman, synthèse de matière sonore et synthèse de valeurs affectives (*Ex. 955*)[1]. Par cette richesse du contenu de chaque accord, et grâce à la sous-jacence d'un esprit cadenciel[2] d'une sûreté merveilleuse (*Ex. 956*), grâce à la savante interprétation d'éléments grégoriens, Debussy échappe à la puérilité de l'impressionnisme. Un accord debussyste est non seulement multisonnant, mais multirésonnant. En un unique faisceau de vibrations sont rassemblées d'extrêmes complexités affectives. Cette concision, si riche de retentissements, écarte tout reproche de décadence. Si Debussy s'est complu au jeu gracieux et léger des impressions, au raffinement pittoresque, il n'a pas moins excellé dans l'expression d'abyssales douleurs, de navrantes angoisses, de séraphiques plénitudes. Quoi de plus poignant que ces deux seuls accords (*Ex. 957*), suspendus dans la durée sonore sur les mots « J'entends pleurer », où à travers l'amertume des tritons (accords de quinte diminuée et de septième mineure) le resserrement strangulant des voix, qu'on devine convergentes (*la*♭ descendant à *sol* et *si*♭ montant à *si*♮), est chaviré en une chute désolée à la région de l'octave inférieure.

Reflets dans l'eau.



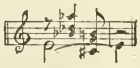
Ex. 955.

A B



Ex. 956.

Pelléas et Mélisande.



Ex. 957.

[1] L'interprétation sonore provient ici de la succession par degrés complémentaires altérés lisztiens. (Cf. ex. 781 et 826, p. 470 et 493.)

[2] La technique cadencielle de Debussy, très claire dans les premières œuvres, se dissimule de plus en plus subtilement dans les dernières. Les exemples ci-dessus, d'une complication moyenne, sont à comprendre comme suit : A (ton de *Do*), cadence parfaite VII-VI élevé diminué ; cadence parfaite de ce degré au Ve qui suit ; cadence parfaite D^2 V avec le *si* du soprano comme anticipation. B (ton de *Ré*♭) cadence plagale VII-II diminué ; cadence plagale II-VI ; cadence parfaite VI-II élevé diminué, *do* du soprano étant « anticipation » d'un accord sous-entendu.

N.-B. La première cadence de ce dernier exemple, particulièrement complexe, est le renversement symétrique de la dernière mesure de l'exemple 838 (p. 498) tiré du *Crepuscule*.

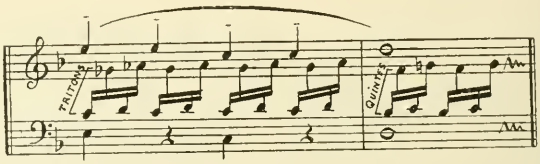
Harmonie complémentaire.

La vibrance de seconde, déjà si caractéristique chez Moussorgsky et les autres maîtres russes, angoisse et trouble le sonoris de l'atmosphère debussyste toute entière. Bien souvent, elle apparaît isolée, représentant la quinte d'un accord parfait dont prime et tierce seraient sous-entendues, et à laquelle s'ajoute, un ton plus haut, la « note de luxe ». Dans la *Berceuse des éléphants*, cette seconde, longuement tenue, respire la torpeur du désert ; lourdement oscillante, elle semble figurer le pas des pachydermes quand «sous leur pied large et sûr croulent au loin les dunes».

Triton et pandiatonisme.

La vibrance si amère du triton — en réminiscence de Liszt et de Moussorgsky — colore d'indécise nostalgie les indéfinissables inquiétudes des oscillations minuscules (*Ex. 958*). Prolongée, cette incertitude, lorsque la

La neige danse.



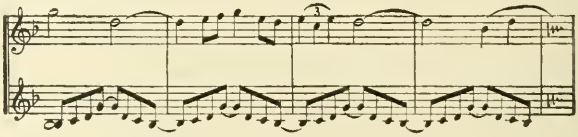
Ex. 958.

souffrance en est augmentée des dissonantesques cruautés du pandiatonisme intégral, brûle comme un acide.

Pentaphonie.

La pentaphonie, combinée avec la sobre régularité de l'oscillation menue ou de la fine progression rythmique, tinte comme ces porcelaines translucides de Chine où s'exaltent doucement d'opalines bleuités (*Ex. 959*).

Rêverie.



Ex. 959.

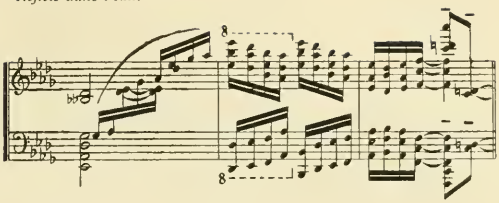
Ravi par les solennelles tintinabulances du gamelan javanais, Debussy inonde de ses miroitements de bronze attiédis l'ébène du clavier tout entier (*Ex. 960*, p. 551).

Calliphonie.

La suavité franckienne réapparait en les séries d'accords de 9e naturistes et calliphones, tout d'abord en rapport complémentaire, altéré ou non (distance de tierce mineure ou majeure ; cf. *ex.* 895, p. 516), puis par analogie, en enchaînements de secondes majeures ou mineures. Le jeu des accords calliphones, en intéressant profondément l'organe auditif, détourne peu à peu l'attention de la relation caden-

cielle encore sensible chez Franck[1]. L'inconvénient des contrastes brusques résultant de ce que tous ces accords de 9e ont invariablement l'aspect d'un accord de 7e de dominante, est largement compensé par la surprise chaque fois délicieuse de leur beauté sonore.

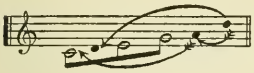
Reflets dans l'eau.



Ex. 960.

« Surharmonie ».

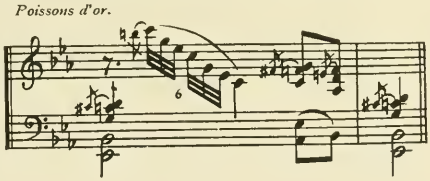
L'intermédiaire tonal qui relie les parties composantes de l'accord est si ténu, si délicat, si peu consistant, que c'est à l'imagination de l'auditeur qu'échoit la synthèse psychologique des différentes attitudes liées à chaque «parcelle harmonique». Chez Wagner, la dissonance est plus rationnelle, d'ordre complémentaire, formée d'un groupe de notes *toutes* aisément coordonnables quant à l'unité tonale; la dissonance de Debussy, en suspens entre deux tonalités, multiplie par cette incertitude même les possibilités de répercussion affective (*Ex. 961*). Si, par exemple, l'accord *do mi sol la ré* peut, malgré son apparence incohérente, former un tout esthétique, c'est que le *la*, prime du système sympathique naturel *la ré* (rapport 3 : 4), est en même temps degré relatif (VI) du groupe *do mi sol* (I), ce qui crée à la dissonance *do ré* un lien à la fois assez fragile pour laisser du jeu à l'imagination, et assez fort pour satisfaire à la logique harmonique.



Ex 961.

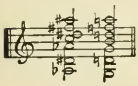
Ce même *ré* étant la quinte harmonique de *sol*, il s'agit là, somme toute, de l'enrichissement d'une des notes de l'accord par une autre note qui en est le son 3. Nous appellerons *surharmonie* ce principe de construction d'accords par superposition de quintes. Debussy ajoute le son 3 même à la tierce de l'accord. L'*ex. 962* montre un

Poissons d'or.



Ex. 962.

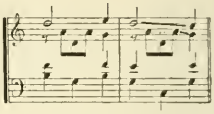
[1] Franck, s'inspirant de la cadence altérée II-V de Schubert dont l'*ex. 624*, p. 395, a exposé l'aspect enharmonique, n'avait eu qu'à l'orner de calliphones neuvièmes pour simuler un enchaînement d'accords de 9e parfaitement chromatique (*Ex. 963*), principe qui, s'étendant à des séries chromatiques plus étendues, lui avait permis d'atteindre dans la *Symphonie* en *Ré*, à des passages du genre de l'exemple 897 (p. 516). C'est à ce point de l'évolution calliphone que se rattachent les enchaînements d'accords de 9e debussystes.



Ex. 963.

accord de *Mi♭* pourvu de la note de luxe *do*, et en même temps d'un *ré*, son 3 de la tierce *sol*.

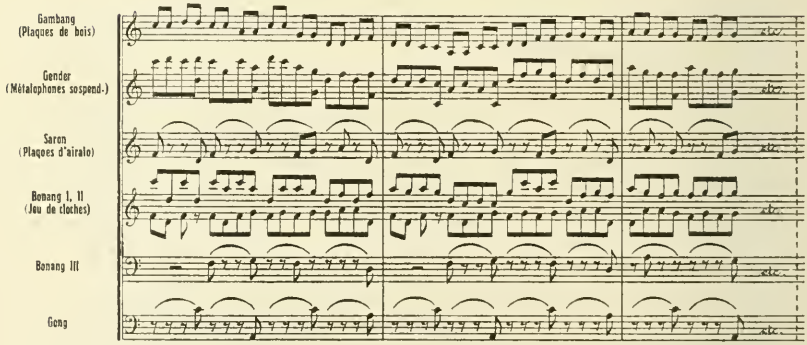
Cette harmonie, d'une préciosité exquise, ouvre des perspectives entièrement nouvelles[1].



Ex. 964.

[1] Il est intéressant de rappeler que la surharmonie existe en germe dans la musique française antérieurement à Debussy. Rameau l'avait déjà pressentie. L'exemple *964*, de Fauré, et qui procède directement de la technique franckienne avec son organum de quartes, contient en succession, dans sa 2e mesure, les cinq notes *do mi sol la ré* de l'accord debussyste.

PENTAPHONIE DU « GAMELAN JAVANAIS »



Geschichte der Musik. Dr R. Batka.

X. LES FLEURS ET LES STATUES

Songez à ces exquis jardins d'Italie où les fleurs récentes voisinent avec les marbres antiques. Deux immortalités conjointes y resplendissent : l'une faite de renaissance perpétuelle et l'autre d'idéale perennité.

Le rythme de la vie reprend inlassablement la courbe une fois créée, n'y ajoutant qu'à de séculaires intervalles des différences minuscules, des caprices soudains, perceptibles seulement à l'échelle des choses éternelles. L'évolution cosmique et naturelle échappe à la sensibilité humaine, et si l'homme la conçoit, ce n'est que par l'effort du mythe ou de la science.

Tout autre est l'ordre de développement des créations humaines. L'esprit s'incarne en des formes toujours nouvelles, mais ces formes ne se reproduisent point et ne fécondent l'avenir que par rayonnement.

Tandis que l'œuvre de vie est à la fois « devenir » et « être », l'œuvre d'art cesse de devenir au moment précis où elle acquiert son être, et c'est à l'état de « devenir figé » qu'elle perdure éternellement.

La fleur devient et la fleur est ; de la fleur qui n'est plus surgit déjà la fleur qui va être. La statue *devient* sous le ciseau du sculpteur, mais l'énergie créatrice aussitôt pleinement incarnée, elle se retire de l'œuvre, et la statue ne pourra plus désormais qu'*être* immuablement.

L'art n'est ainsi qu'une magnifique nécropole, où dorment, enbaumées à jamais, les plus belles créations du génie humain. Les œuvres demeurent prisonnières d'un instant, sublimes empreintes de l'esprit dans sa route éternelle. Ces empreintes s'inscrivent dans le bronze, ou le marbre, ou la pellicule magique du papyrus qui fait revivre à volonté les sons et les paroles. Considéré dans les œuvres, l'art est essentiellement discontinu, et l'on ne saurait à son endroit parler d'évolution.

Cependant quelque chose relie toutes ces « essences » distinctes — souvent violemment opposées — que sont les œuvres d'art d'époques successives. Et c'est la *vie intérieure* de l'homme, dont le cours se poursuit en

nappe continue depuis la première douleur de la préhistoire, et coule, grossissant, se ramifiant, ployant sous le faix d'antérieures expériences, d'homme à homme, de génération à génération, de peuple à peuple, d'ère en ère.

Quoi de plus individuel, semble-t-il à première vue, que la vie intérieure ! Pourtant elle n'existe et ne se détermine que par contact, opposition et échange perpétuels. Le génie humain est la résultante de ces attouchements, de ces contrastes, de ce commerce des esprits ; le génie humain est la somme idéale de myriades d'âmes, le total spirituel de toutes les vies intérieures qui palpitèrent en des poitrines innombrables.

L'art jaillit des âmes les plus belles et les plus riches.

Alternance des époques de création et de coordination.

Mais l'humanité, tout en créant inlassablement, pour sa sensibilité, des expressions nouvelles, tout en jonchant le chemin de l'histoire d'idiosyncrasies incessantes, ne peut s'empêcher de mesurer le chemin parcouru, et s'admire dans le spectacle magnifique des œuvres accomplies. Elle remonte le passé avec tendresse, comme un vieillard qui aime à revivre en pensée les émotions de ses jeunes années.

L'inertie de la tradition retient et refrène l'effort créateur. Aux époques d'intense création succèdent des périodes d'accalmie, où ce qui est acquis se coordonne et se prépare à de nouveaux enfantements. Alternance qui semble constante dans l'histoire des arts.

Les époques créatrices surgissent d'un épanouissement subit de la vie intérieure, d'une explosion psychique, de ces catastrophes spirituelles où l'ancien équilibre de l'âme se rompt et forme avec des éléments nouveaux l'équilibre futur. Elles sont désordonnées et violentes. Les métamorphoses de l'art sont aussi brusques et inharmonieuses que les révolutions politiques.

Les époques coordonnatrices sont au contraire lentes et pacifiques : elles élaborent à loisir, érigent en système, ressassent posément ce qui fut engendré dans l'extase de la création. Elles sont évolutives par définition et s'éteignent dans l'abstraction et la stérilité.

De puissants génies ouvrent les époques créatrices. Ils sont les volcans par où jaillit l'océan d'amour accumulé dans les âmes. Ils sont la voix et le verbe des passions qui gonflent en silence la poitrine des mortels. Ils sont les prophètes qui proclament les désirs latents, célèbrent avec splendeur les rêves à peine murmurés, magnifient la Douleur et purifient la Joie.

Des hommes sages et nombreux monnayent et frappent cette coulée d'or. Ils sont toute une armée qui suivent l'initiateur et construisent plus avant selon son geste. Ils remplissent le siècle du bruit de leur besogne et encombrent les voies de l'avenir. Importants pontifes du présent, ils

écrasent parfois l'avenir avec ostentation, multiplient dangereusement la violence des possibles explosions, et sous le poids excessif de leur thèse, préparent un bondissement exagéré des antithèses.

Le développement de la musique n'échappe point à cette alternance de création et de coordination. Nous l'avons pu constater bien des fois au cours de ce livre, et nous tenions simplement à le rappeler pour dissiper les idées, fausses par excès de simplification, que l'on se fait bien souvent sur l'évolution des arts en général et de la musique en particulier.

Toute la trame de cet ouvrage est un examen parallèle des phénomènes musicaux et des phénomènes psychologiques qui y sont liés, soit comme cause, soit comme effet. Cette interaction constante, que le lecteur a pu suivre dans toute sa croissante complexité, nous croyons devoir en fixer les grandes lignes sous le nom de « Métamorphoses d'Euterpe » en un tableau biparti, dont la première colonne indique les problèmes psycho-musicaux posés par les progrès de l'art, et dont la seconde précise la solution de ces problèmes par l'effort de coordination phonesthétique. Nous avons divisé ce tableau en quatre époques, dont la dernière vient de se clore.

LES MÉTAMORPHOSES D'EUTERPE

Problèmes psycho-musicaux et solutions phonesthétiques.

Epoque monodique.

1. *Epoque monodique* (des temps préhistoriques aux modes grecs, ambrosiens, grégoriens).

PROBLÈMES PSYCHO-MUSICAUX	SOLUTIONS PHONESTHÉTIQUES
Sensations auditives résultant des bruits de la nature.	Sélection des ondes régulières : le bruit devient *son* musical. Page 39.
Multiplication des sons, d'où incohérence des perceptions.	Groupement des sons en dyocordes, triacordes et enfin dans le *tétracorde* qui devient entité psychologique. Page 51.
Multiplication des tétracordes, d'où discordances possibles.	Sélection des tétracordes en parenté de quinte et de quarte (systèmes disjoint et conjoint). Gammes heptaphones les plus satisfaisantes. Page 56.

A la fin de l'époque monodique, la *Gamme*, entité génératrice de toute mélodie, est formée et détermine avec précision les tonalités majeures ou mineures.

Epoque harmonique unitonale.

II. *Epoque harmonique unitonale* (Moyen Age et Renaissance).

PROBLÈMES PSYCHO-MUSICAUX	SOLUTIONS PHONESTHÉTIQUES
Superposition de mélodies : *Diaphonie* aux rapports arbitraires.	Règles de la musique proportionnelle reposant sur le choix de repères harmoniques (octave, quinte, quarte) — *Organum*. Marches parallèles en tierces : *gymel*. Page 116.
Divergence de l'attention dans la série des quintes vides de l'*Organum*.	Intercalation de la tierce, précisant l'unité fondamentale de l'accord, majeur ou mineur. — *Faux-bourdon ; accord parfait*. Pages 118, 132.
Multiplication des accords parfaits *majeurs* sur les 7 degrés de la gamme : incoordonnables.	Fusion des 7 accords en 3 Fonctions Tonales par le gymel, dégageant la charpente de la *Tonalité* qui devient entité psychologique. (Epoque de Josquin à Palestrina.) Page 139.
Troubles causés par l'indépendance des divers accords relatifs, la tierce harmonique majeure de leur fondamentale restant antagoniste au degré dont ils dépendent.	Fusion définitive des accords relatifs par *l'accord de 7e*, (Epoque de Monteverde.) Page 189.
Autonomie troublante des accords de 7e appartenant aux degrés relatifs.	Fusion définitive des accords de 7e relatifs par *l'accord de 9e*. (Epoque de J.-S. Bach.) Page 221.

A la fin de l'époque harmonique unitonale, *l'unité tonale absolue* est constituée. Elle est devenue à son tour une entité psychologique.

Epoque pluritonale.

III. *Epoque pluritonale* (Classicisme et Romantisme).

PROBLÈMES PSYCHO-MUSICAUX	SOLUTIONS PHONESTHÉTIQUES
Multiplication des tonalités : conflits d'entités tonales.	Organisation de la *Modulation* reliant d'abord les Tonalités en parenté de quinte selon les cadences les plus simples (XVI-XVIIe s.). Eclosion de *Chromatismes* partiels (couples sensible-tonique étrangers à la tonalité générale). Page 304.
Coudoiement des 24 tonalités majeures (et de leurs homonymes mineures) théoriques, résultant de la modulation, d'où manque d'unité dans les enchaînements.	Unification des 24 tonalités par le *tempérament des quintes*, autorisant une *Enharmonie* indéfinie, un *Chromatisme* intégral. Page 296.

Multiplication des modulations brusques rendues possibles par l'Enharmonie.	Eclaircissement des rapports entre tonalités antagonistes par l'« altération », qui permet de confondre différentes toniques avec les fonctions tonales d'une Tonalité unique. (Beethoven, Schubert.) Page 397.
Envahissement de l'harmonie par l'altération, paralysant la synthèse tonale.	Morcellement de la Tonalité, surchargée d'accidents étrangers, en sous-tonalités nombreuses. *Tonalité libre*, succession souvent rapide de tonalités enchaînées l'une à l'autre par les lois cadencielles de la modulation. (Chopin, Schumann, Liszt, Wagner.)

A la fin de l'époque pluritonale, les 24 tonalités théoriques, devenues les 12 tonalités enharmoniques, susceptibles chacune de chromatisme intégral et pouvant d'autre part devenir chacune « altération » de chaque autre, se combinent des façons les plus diverses.

IV. *Epoque de l'harmonie complémentaire* (seconde moitié du XIXe siècle). Epoque de l'harmonie complémentaire.

PROBLÈMES PSYCHO-MUSICAUX	SOLUTIONS PHONESTHÉTIQUES
Oppositions rapides des accords altérés, déterminant dans les cas les plus fréquents des réactions d'ordre complémentaire, c'est-à-dire fondées sur l'antagonisme violent de deux entités. Page 443.	Combinaison de deux accords antagonistes en rapport de tierce et *fusion de leurs contradictions complémentaires* en un plan tonal unique, où ils apparaissent comme degrés relatifs et susceptibles même d'être superposés. Pages 501 (ex. 851), 504.
Superposition d'accords complémentaires-relatifs, d'où pseudo-accords de 7e, de 9e, de 11e, dont la dissonance acoustique — inhérente à la tonalité — sonne très durement sur les degrés autres que V.	Atténuation de la dureté par l'*altération calliphone*, qui rapproche les divers accords du modèle naturiste (V^e^ degré), d'où impression de tonalités distinctes, évoquées chacune par son propre V^e^ degré; impression naturiste, autorisée par la « Tonalité libre » (en germe chez Chopin et Wagner, complètement épanouie chez Franck et surtout chez Debussy). Pages 512, 549 (ex. 955).

A la fin de l'époque de l'harmonie complémentaire, chaque degré de toute tonalité majeure ou mineure pouvant être calliphonisé en un accord V^7, V^9, V^{11}, qui apparaît en somme comme un simple enrichissement du timbre de la fondamentale de l'accord, rien n'empêche désormais de glisser, diatoniquement ou chromatiquement, d'un accord calliphone ou naturiste en n'importe quel autre — même avec organum. Toutes liaisons entre accords étant réalisables, le centre de la Tonalité chromatique est partout et nulle part. Le dogme de l'unité tonale a vécu.

XI. LA MUSIQUE ET L'ESPRIT MODERNE

La musique est de tous les arts le plus moderne, et le seul dont l'histoire se soit déroulée pour ainsi dire sous nos yeux. Sans doute la mimique sonore des émotions est aussi ancienne que l'humanité, et les peuples les moins policés ne manquent point d'exercer ce pouvoir magique conféré à l'âme humaine; mais la musique, telle que nous l'entendons, subtilissime transposition des mouvements les plus ténus et les plus fugitifs, ainsi que des tendances les plus foncières, les plus franches, les plus ardemment secrètes de la vie intérieure, cette musique-là a déployé sa magnificence et ses inventions innombrables en le court espace de 4 ou 5 siècles. Jusque là ses progrès furent lents et difficiles, et elle ne tint au milieu des autres arts qu'une place secondaire.

Le miracle grec, qui dans tous les domaines des Muses suscita des œuvres invaincues par l'effort des générations, ne produisit rien dans l'art des sons qui pût égaler une frise du Parthénon ou un vers d'Eschyle. Et l'enthousiasme patient qui poussa aux nues les châsses géantes de Chartres ou d'Amiens, prodiguant pour leur embellissement des trésors inouïs d'imagination créatrice, n'alla guère au delà du plain-chant et des savants mais pâles contrepoints ecclésiastiques. Même l'époque de la Renaissance, qui marque l'avènement de la Musique dans le sens complet de ce terme, et s'enorgueillit d'une pléiade de noms considérables, ne saurait cependant les comparer à ses Giotto, à ses Boticelli, à ses Fra-Angelico, à ses Raphaël, à ses Michel-Ange, à ses Léonard. Les ordonnances sonores de Lulli s'entendent à peine dans le tohu-bohu génial de Molière, dans le rayonnement d'or de Rembrandt, dans la pompe grandiose de Velasquez, et semblent bien faibles même auprès des harmonies horticoles de Lenôtre.

Mais lorsque paraît l'Encyclopédie, Bach, moissonneur unique des récoltes anciennes, a déjà accompli son formidable geste de semeur. Et

depuis cette première grande victoire, la Musique s'installe en souveraine maîtresse dans le goût humain et l'absorbe de plus en plus. Langage de la vie intérieure, elle conquiert les préférences des hommes au moment même où Rousseau fait sauter les cadres de la Raison raisonnante et proclame hautement la puissance de vérité, les droits imprescriptibles de l'âme.

Epanouissement du monde intérieur.

Dans l'histoire générale de l'esprit, ce tournant est décisif. L'élément émotionnel acquiert droit de cité ; il pénétrera désormais de ses effluves ardents toutes les œuvres de l'art humain, leur communiquant cette palpitation morale, ce frémissement spirituel qu'ignorèrent l'Antiquité, le Moyen-Age et la Renaissance même, magnifiant leur splendeur formelle et tangible d'un halo sublime de vibrante intériorité.

Pendant toute la Renaissance, l'esprit méditerranéen avait soumis la sensibilité humaine à sa dictature picturale et plastique. De Malherbe à Rousseau ce fut le règne du verbe raisonneur, scintillant de clarté et de grâce française. L'époque moderne, subissant l'influence croissante du centre et du Nord de l'Europe, est au contraire toute pétrie d'idéalisme affectif. Le Romantisme, avant-coureur de la musicalité, est né de l'Anglais Byron, du Genevois Rousseau. Et Dostoievski, fils de la grande plaine sarmate, est reconnu comme le Shakespeare des temps modernes, comme le plus puissant génie littéraire du siècle, parce qu'il est un impitoyable fouilleur d'âmes, un suscitateur acharné de tragédies toutes psychiques. Avant d'enfanter Bismarck, l'Allemagne offre au monde, de Beethoven à Wagner, une phalange inouïe de héros intérieurs. Le réalisme lumineux du Sud et la rêverie émouvante du Nord s'épousent adorablement en le Lorrain Verlaine — le rapsode désespéré du Monde Moderne, le Pétrarque de nos contradictions, de nos joies honteuses, de nos lancinantes amertumes.

De par son pouvoir d'émotion, dans les conjonctures modernes, la Musique est devenue le plus puissant des arts. Les lettres, la peinture, la sculpture et même la philosophie ont subi son irrésistible influence. La «Musicalité» a partout estompé les contours, fluidifié les formes, harmonisé les contrastes et fiancé les nuances. Verlaine, Sézanne, Rodin, Maeterlink, Bergson.

Toute esthétique plongera désormais ses racines dans les profondeurs de l'inconscient et tirera sa plus belle sève de ces réserves ténébreuses. Toute donnée trop claire paraîtra insincère, contraire à la multiplicité de la vie, et par conséquent à l'art qui en est le symbole. La voix pure d'Euterpe dominera de son cristal inviolé le tonnerre creux et usé du pathos rhétorique. Et il ne sera plus d'intelligence sans apport d'intuitivité, de divination pour ainsi dire «musicale». Prenant le contre-pied de la devise fameuse de Gautier, les meilleurs d'entre nous pourront dire : «Je suis un homme pour qui le monde intérieur existe».

Démocratie, Science, Musique.

La Musique a triomphé parallèlement à la Démocratie et à la Science. Car elle est par excellence l'art des grandes collectivités, comme la Démocratie est leur forme sociale et la Science leur emprise sur le monde sensible.

Le criticisme de la Renaissance inaugura la recherche scientifique ; l'individualisme épanoui des cités italiennes ouvrit la voie à l'expressivité musicale. Mais cette double émancipation, de la raison et de l'âme, n'acquit son véritable sens et ne prit un grandiose essor qu'avec l'avènement de la Démocratie, lorsque sur les ruines d'une élite suprêmement élégante par l'esprit, minuscule par le nombre, se dressa la grande masse du peuple, plébéienne d'allure, pauvre de traditions, mais bouillante d'ardeur créatrice et richissime d'instincts profonds.

L'admission de millions d'êtres à la vie consciente — car tel est le sens éternel de la Révolution — suscita un remous formidable dans le royaume de l'Esprit. Les formes noblement rationalisées devinrent trop étroites pour contenir ce pullulement soudain des idées et des émotions. Aucun cerveau scientifique, aussi puissant fût-il, ne put désormais embrasser la somme de ces efforts innombrables ; la connaissance collective s'organisa en le gigantesque appareil de la Science. Pour son âme myriadaire encore trouble mais toute haletante d'énergies, l'Humanité accrue voulut une expression plus universellement humaine, plus proche des sources vives, plus directe par l'origine et plus intense par l'effet, — et arrêta son choix sur la Musique.

Ces trois termes : Démocratie, Science, Musique, symbolisent le brusque épanouissement de l'humanité, dans l'ordre social, l'ordre intellectuel, l'ordre esthétique. Au sein de la Démocratie des millions d'êtres s'assemblent et s'accordent pour instaurer une vie plus juste et meilleure. Sous l'égide de la Science, des millions d'individus comparent et coordonnent leurs expériences et observations personnelles pour établir une connaissances universelle assurant un maximum de vérité. En la Musique, des hommes sans nombre communient à l'émotion collective et participent à l'Idéal, chacun restant cependant libre de l'approcher d'une manière toute personnelle. Car tel est, sur les autres arts, le privilège de la Musique ; par son substratum affectif elle atteint dans les hommes ce qui leur est à tous commun, le tréfonds psychique des obscures tendances, des émotions générales, des passions millénaires, et cela de la façon la plus immédiate, sans passer par la machinerie complexe et réfrigérante de l'intelligence ; mais en même temps, par cet ébranlement des fibres subconscientes, elle fait vibrer ce qu'il y a en chacun de plus personnel, de plus précieux, de plus divin ; toute l'originale, l'unique, l'inimitable intimité de l'âme individuelle.

Polymorphisme psychologique moderne.

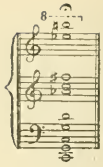
La limpidité classique et le pathos romantique se sont avérés insuffisants pour exprimer la pluralité de tendances, le polymorphisme et la délicatesse de la vie psychologique moderne. L'esprit humain est devenu le carrefour des siècles et des races ; nous avons cessé d'être simples et nous ne croyons plus à l'évidence de la raison ou du sentiment, depuis que l'histoire nous a familiarisés avec un nombre illimité de vérités variables selon les temps et les climats, depuis que l'étude approfondie des phénomènes naturels a révélé jusque dans le domaine de la matière une diversité insoupçonnée de formes et de moyens. Par delà la simplicité apparente des choses nous avons découvert, aussi bien dans l'infiniment grand que dans l'infiniment petit, une complexité sans bornes, une multiplicité pour ainsi dire inextricable de rapports, où la sonde primitive de l'instinct, où la lourde machine de la raison ne sauraient pénétrer, et dont seules les subtilissimes tentacules de l'intuition réussissent à dissiper tant soit peu le mystère. Notre esprit, s'adaptant comme toujours aux énigmes proposées, est devenu lui-même polymorphe et fluctuant, sceptique et divinateur, ardent et brouillon. Tout notre être intérieur s'est façonné à ce monde nouveau, et les jeux symboliques de l'art se sont plu à l'exprimer.

Les voies où s'est engagée la phonesthétique moderne en fournissent d'abondantes et exactes preuves; car la musique, grâce aux riches réserves de moyens inexploités qu'elle possède encore, grâce surtout à sa souplesse psychique, à sa malléabilité spirituelle, a pu obéir à cette orientation générale du génie humain avec plus de facilité et de succès que les autres disciplines esthétiques. Ce que la poésie n'a réussi à atteindre qu'incomplètement, par l'effort de dégourdissement de quelques rares «maudits», ce que la peinture a touché de plus près en s'inspirant d'une vision franche et immédiate de la nature, la musique l'a triomphalement conquis et exprimé avec une propriété de termes insurpassable.

Dans l'univers de l'indéterminé, de l'indécis, de l'indistinct, d'emblée elle s'est trouvée à l'aise. Touchant les choses sans insistance, par discrète allusion, elle leur évite le mensonge de la clarté intellectuelle et les fait surgir toutes ruisselantes encore de la totalité qui les baigne ; dédaignant la méthode de l'extraction brutale, ce qu'elle tire du chaos, elle ne le manifeste que pourvu de toutes ses racines et vêtu des mille liens qui l'unissent au conglomérat des choses. Car elle ne se contente pas d'en présenter le noyau dans sa cruelle nudité, mais l'offre paré de son auréole. Négligeant l'image éblouissante de l'astre, la musique le fait deviner en mimant la vibration de son nimbe radieux.

L'« AURÉOLE HARMONIQUE »

DANS LA MUSIQUE CONTEMPORAINE



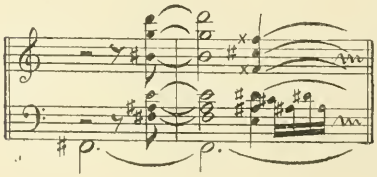
Stravinski.

L'harmonie moderne, avec ses possibilités quasi illimitées, *exprime cette auréole* par des moyens techniques divers, que l'on peut grouper en cinq rubriques distinctes : 1) Retards et appogiatures dont la résolution demeure sous-entendue. 2) Pandiatonisme. 3) Pentaphonisme. 4) Harmonie parcellaire. 5) Amphitonie.

Retards et appogiatures non résolus.

1) Il est un moyen musical relativement simple de laisser l'imagination vaguer dans le mystère séduisant de l'indécision, et c'est de ne point exprimer nettement la direction mélodique des attractions cadencielles qui régissent la résolution de toute dissonance harmonique ou contrapuntique (page 198). Liszt, désirant traduire le fouillis de motricités indéfiniment tendues qui caractérise la *nostalgie*, créa l'accord *do mi♭ fa♯ si*, prolongé assez pour que le mouvement *si-la* soit désiré avant d'être éprouvé, — les deux tritons contenus dans l'accord (*do fa♯* et *mi♭ la*) accusant d'autre part des appétences inassouvies. Cette première tentative a été abondamment exploitée par les maîtres contemporains ; le *la* résolutif est délibérément supprimé. Et Stravinski en arrive à traiter cet accord comme un accord parfait classique, stable et utilisable sur n'importe quel degré sans autre précaution phonesthétique. L'exemple 983 de Stravinski, que nous citons plus loin à propos de l'amphitonie, peut être considéré, avec sa marche en 7es majeures parallèles, comme une succession d'accords de ce genre. Le présent exemple (*966*) montre un premier accord dissonant dont le *ré* et le *si♯* aspirent chromatiquement à un même *do♯* virtuel, et un deuxième accord *mi fa× la♯ ré♯*, qui n'est autre que l'accord lisztien nostalgique (Stravinski fait ici allusion à la résolution *ré♯-do♯* dans le mouvement des doubles croches).

Stravinski.



Ex.

Les connaisseurs apprécieront la puissance évocatrice de ce fragment, d'une acuité troublante jusqu'à l'amertume ; privé d'une partie de ses attractions résolu-

tives il symbolise on ne peut mieux un carrefour de tendances, incoordonnables à première vue mais que l'imagination suppose fondées sur la cadence romantique II-V (en *si* mineur), voilée par l'enharmonie et les appogiatures, et qui seraient exprimables en langage classique par la succession des accords *do mi sol* et *fa♯ la♯ do♯ mi*, soit un IIe degré «abaissé majeur» et un accord V^7, tous deux appuyés sur la pédale *fa♯*.

Pandiatonisme. (Page 504).

2) Apparu au cours de l'époque complémentaire, le pandiatonisme ne fut tout d'abord envisagé que comme un cas particulier du principe complémentaire, les tierces majeures superposées présentes dans chacun des accords de quinte augmentée dont il se compose ([*do mi*]+[*mi sol♯*] etc.) réalisant partout une dissociation de tendances en deux sens contraires. Cependant, les 1/2 tons attractifs faisant, par définition, complètement défaut dans le pandiatonisme, il peut tout aussi bien être considéré comme un procédé de dissociation de la Tonalité, puisque chacun de ses degrés, indifféremment, se trouve susceptible de remplir le rôle de Tonique, ce qui abolit toute centralisation tonale.

Ce caractère protéen et antitonal a fait du pandiatonisme un des éléments destructeurs les plus actifs de l'esprit tonal classique; et vers la fin du XIXe siècle, son développement a même fait traverser à la musique, surtout à l'école française, une véritable crise – qui ne sera d'ailleurs pas de très longue durée, parce que le système pandiatonique, avec ses six degrés incapables *d'aucune* signification fonctionnelle, n'est guère susceptible d'étendre sa puissance d'allusion. Cependant l'accord de quinte augmenté (*do mi sol♯*), lorsqu'il est employé avec goût et mesure, possède d'indéniables avantages pour exprimer les visions indistinctes du rêve et les sourds pressentiments; (ensemble des sons 12, 15 et 19 d'une même série, il a pour sons résultants l'accord 3, 4, 7 délicieusement naturiste, p. ex. *sol do si♭*, bien perceptible à l'harmonium).

Pentaphonisme. (Page 124).

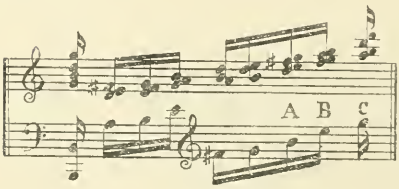
3) L'Exposition universelle de 1900 révéla au monde occidental le *gamelan* exécuté par un orchestre javanais (page 552). En ce splendide isolement, l'antique pentaphonie, mère de l'harmonie complémentaire, manifesta sa toute-puissance évocatrice d'une façon beaucoup plus intense que dans la symphonie wagnérienne. Car le groupe pentaphone (*do ré mi sol la*), qui réalise par lui-même un maximum d'euphonie, produit en outre un ensemble de sons résultants formant un second groupe pentaphone (*fa sol la do ré*) non moins euphonique et en sympathie de quinte inférieure avec le premier. Que l'on plaque au piano un ensemble pentaphone en tenant la pédale forte, que l'on répète le même accord à plusieurs octaves nouvelles, et l'on éprouvera un fouillis sonore

d'une saveur extrême et tout gonflé d'indistinctes délices. Suivant le groupement de ces 5 sons, leur chatoyance sera diverse, mais toujours d'un irrésistible attrait. Les battements du demi-ton étant complètement évincés (sauf le *fa* «résultant» avec le *mi* réel, inconvénient négligeable), cet ensemble réalise un maximum d'éclat sonore par un minimum d'irritation acoustique. Si l'on en isole, à l'harmonium, le groupe *do ré sol*, on perçoit un magnifique accord résultant *do do sol mi* (sons 1, 2, 3, 5, ce dernier illusoire, dû peut-être à une association auditive systématisée) : il en est de même pour le groupe *ré mi la* qui complète la gamme pentaphone et donne l'accord résultant *ré ré fa♯ la*. Ces diverses suggestions, particulièrement agréables à l'oreille, s'ajoutent les unes aux autres et forment une auréole sonore dont les maîtres contemporains usent avec une prédilection bien justifiée.

La Surharmonie en est la conséquence directe. Ayant exposé les principes de la surharmonie à propos de Debussy (page 551), nous n'y reviendrons pas ici ; signalons cependant la grande extension qu'elle prend de nos jours. C'est ainsi que Ravel, dans *Les Grands Vents d'outre-mer*, termine sa phrase harmonique par un grave accord *mi♭ si♭ sol♭ si♭*, agrémenté d'un *fa* surharmonique (son 3 du *si♭*) que précisent en *ppp* de délicates octaves brisées sur *la♮* puis *do♮* : dureté acoustique rendue infiniment douce par la nuance *pianissimo*, et évoquant avec un charme pénétrant, l'âpreté saline de l'océan.

La technique se plaisant à évoquer des sons résultants ou des correspondances lointaines, accumule les notes et produit de multiples secondes majeures et mineures. La seconde « impressionniste », chère à l'école russe et signalée au chapitre Moussorgski (page 540), y foisonne, tout d'abord sous prétexte complémentaire ou surharmonique. Albeniz ne craint pas de superposer 3 secondes. (*Ex.* 967, accords A et B.)

Albeniz.



Ex. 967.

L'accord A est *si ré sol*, auquel s'ajoutent les 2 notes complémentaires *mi* et *fa♯* ; l'accord B est l'accord *sol si* avec adjonction complémentaire du *mi* inférieur et du *fa♯*, plus le *la* surharmonique du *ré*..... sous-entendu ! L'accord C, *sol si ré* s'adorne d'un *fa♯* complémentaire et du *la* surharmonique, cette fois en compagnie du *ré* (à l'aigu) dont il dépend.

Beaucoup d'harmonies contemporaines sont encore plus encombrées au point d'ouïe classique, car elles ne visent plus qu'au *bruissement*, entre-

choc de battements multiples et véritable mirage sonore où l'éclat le dispute à la confusion. Dans une esquisse intitulée la « Cathédrale », pour mieux évoquer le chassé-croisé indiscernable des résonances sous les voûtes d'une nef, M. Jean Huré imagine un immense accord contenant en *ppp* toutes les 12 notes du système tempéré superposées par intervalles de quartes justes[1]!

Harmonie intuitive.

4) La « convergence des effets » que Taine, s'inspirant de l'art classique, considérait comme le symptôme peut-être le plus important du « chef-d'œuvre » est aujourd'hui délaissée. L'esprit, recherchant la multiplicité, s'est fait dissociateur. Loin de craindre la divergence des effets, les artistes la recherchent avec une belle audace. Les rapports strictement logiques sont répudiés comme hostiles à l'expression de la plénitude. Des liens plus subtils, où circule le courant de l'intuition, paraissent suffisants, préférables, susceptibles d'embrasser davantage, de pénétrer plus avant. Dans l'invention harmonique contemporaine cet effet de dissociation se manifeste avec une indéniable franchise. Chaque accord est conçu comme un microcosme dont les parcelles, presque indépendantes, ne demeurent liées que par les fils les plus ténus. En l'accord debussyste *do mi sol la ré*, le groupe *sol la ré*, d'essence pentaphone, se surajoute avec désinvolture au groupe classique *do mi sol*. L'accord de Ravel cité plus haut s'inspire de la même tendance, d'une façon plus complète encore : les groupes *mi♭* mineur et *fa* majeur, fort autonomes, s'associent par l'imperceptible lien de la quinte sympathique *si♭ fa*. L'accord B d'Albeniz (*Ex. 967*) se contente même d'une quinte sous-entendue pour y coordonner un *la* surharmonique. Au terme de ses pièces, Emmanuel Moor ne craint pas de poser l'accord interrogatif de quarte et quinte *do fa sol do* (*Ex. 968*) ; le groupe *do-fa* s'appuyant sur le son résultant *fa*, et le groupe *sol do* sur le son résultant *do*. Cet amalgame, qui totalise les facteurs les plus puissants de la Tonalité classique, la vibrance impressionniste de seconde (*fa-sol*) et un mouvement attractif virtuel *fa-mi* rétablissant l'équilibre tonal, témoigne d'une rare intuitivité, et contraste par son bel aspect viril avec les feminilités nonchalantes du temps[2].

Moor.

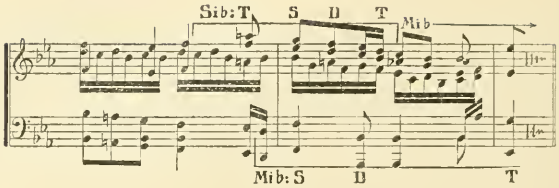
Ex. 968.

Bien que l'harmonie intuitive s'efforce de lier les groupes les plus inattendus, ses préférences se portent cependant sur les quintes et surtout sur

[1] Cité par R. Lenormand à la page 125 de son *Harmonie moderne* (Eschig, Paris 1912). Cet ouvrage contient un grand nombre d'exemples sur les innovations de la technique moderne. Les réflexions émises au cours du présent chapitre s'efforcent de répondre aux questions posées par M. Lenormand.

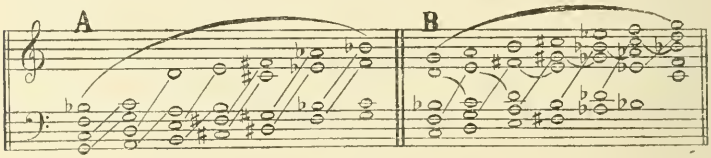
[2] Cette opposition de deux évocations simultanées en parenté de quinte apparaît déjà chez Brahms ; dans l'*ex. 969* les voix supérieures s'attardent dans le ton de *si ♭* tandis que la basse attaque résolument le ton de *mi ♭*.

Intermezzo.



Ex. 969.

les quartes, moins directement évocatrices de l'organum. (*Ex. 970*). Cette recherche des quartes, qui favorisent la dissociation harmonique, s'affirme comme une réaction contre la convergence du gymel classique. Le resser-

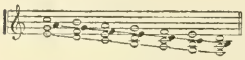


Ex. 970

rement des tierces superposées avait atteint, chez Wagner, le comble de la contraction et du pessimisme (*la do mi♭ sol♭* etc. ; cf. ex. 826, page 493) ; l'épanouissement des quartes superposées s'avère par contraste comme un symbole de liesse, de libération spirituelle. La musique française contemporaine exploite avec un rare bonheur ce ferment de joie[1]. L'humour exquis, le tumulte capricant, le *cran* indémontable de Ravel se jouent sur

[1] Cette tendance s'y laisse surprendre dès le XIXe siècle, tout d'abord sous une apparence d'ordre complémentaire (*Ex. 971*) voilant de fugitifs organums que les diverses positions des accords accusent plus ou moins (*Ex. 972*). Bizet et Fauré en usent largement (*Ex. 973*). En ce fragment de Fauré (*Ex. 974*), deux groupes de quintes parallèles figurent le renversement d'un organum de quartes. Ces tentatives sont, au surplus, aujourd'hui légitimées par l'unité tonale classique, devenue indissociable

Quartes parallèles.

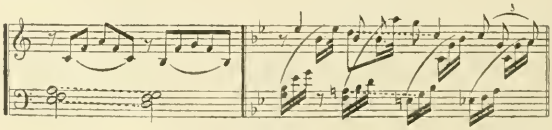


Ex. 971.

Quintes parallèles.

Ex 972.

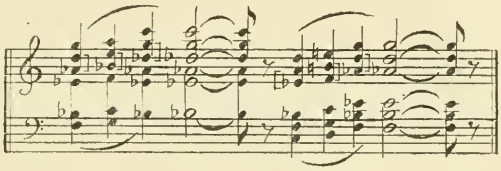
Bizet. *Fauré (L'hiver a cessé).*



Ex. 973.

un arrière-fonds tragi-comique de quartes. La quarte *la ré* que Debussy plaçait bien en relief à l'aigu de l'accord *do mi sol*, satisfaisait à ce même désir d'allégresse sonore. Mahler va plus loin encore, accumulant, superposant, juxtaposant une foule de quartes. (*Ex. 977*). Quant à Eric Satie, ce négateur enjoué et acharné de toute technique classique, il en construit de vrais châteaux (*Ex. 978*), assemblées en séries de lumineuses hexaphonies. L'extension du principe des quartes aboutit enfin à la curieuse « Cathédrale » de Jean Huré.

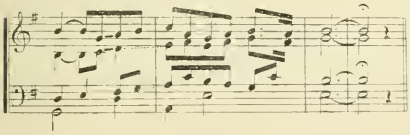
Eric Satie:



Ex. 977. *Ex. 978.*

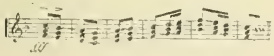
grâce à la force sans cesse agissante du gymel dont les tierces *tonales* sont un perpétuel rappel à l'ordre tonal. Les quintes n'étant plus seulement des « quintes » mais étant devenues des *additions de tierces* tonales (*do sol* = *do mi* + *mi sol*; *ré la* = *ré fa* + *fa la*, etc.), toute association extra-tonale troublante se trouve désormais écartée. N'est-ce pas ainsi que l'entend Puccini, lorsqu'à l'encontre des traditions les plus invétérées il lance cette vigoureuse série d'accords parfaits (*Ex. 975*), série dont Stravinski assurera encore plus richement l'unité tonale par une triple pédale « russe », à l'aigu (*Ex. 976*).

Fauré (Pelléas et Mélisande)

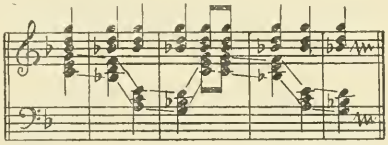


Ex. 974.

Si le sens tonal a mis 4 siècles à admettre ces suites de quartes et de quintes, c'est que l'unification complète



Ex. 975.

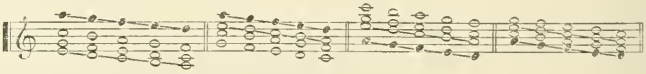


Ex. 976.

de la Tonalité ne pouvait être réalisée qu'à l'aide des accords de 7e et de 9e du XVIIe siècle, technique trop compliquée pour être d'emblée « socialisable ». L'harmonie dissonante monteverdienne a ainsi contribué pour une large part à fortifier la croyance en l'unité tonale, chaque accord de 7e ou de 9e tonal (cf. ex. 209 et 211 p. 190) n'étant que la superposition d'accords parfaits *relatifs* les uns des autres et par conséquent directement appuyés sur le gymel. A tel point même, que l'accord *sol si ré fa*, appelé naturiste parce qu'il rappelle les sons 1, 3, 5, 7, est en réalité un assemblage de tierces gyméliques puisées dans les degrés V, VII et II, dont les sons ne font que se rapprocher très sensiblement des données du timbre.

Amphitonie. 5) Le désir de dissociation harmonique se manifeste plus violemment encore dans l'amphitonie, qui apparaît comme un défi suprême à la Tonalité classique, déjà si sérieusement battue en brèche. En effet, il ne s'agit plus seulement de relâcher les liens de l'unitonalité, mais d'opposer harmoniquement *deux tonalités* diverses en une sorte de parallélisme antagoniste qui renouvelle, à la deuxième puissance, l'effort jadis si révolutionnaire de l'organum. Les tentatives amphitonales de nos contemporains n'ont, il faut l'avouer, rien de bien séduisant pour l'oreille : la technique en est encore trop imparfaite et pèche par excès de dissonantisme. Mais cela ne préjuge point de l'avenir, car il fallut, ne l'oublions pas, quatre siècles pour vaincre définitivement le malaise de la polyphonie, qui parut de prime abord aussi incohérente que les amphitonies de Schönberg ou de Stravinski. Et les hommes de goût du XI ou XIIme siècle se détournèrent sans doute avec horreur des motets à 3 ou 4 voix de Robert de Sabillon et de Guillaume Machaut, qui, avec un manque absolu de bienséance, attentaient aux candeurs monodiques de Thibaut de Navarre ou de Guiraud Riquier « le dernier des troubadours ».

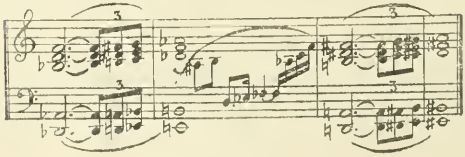
L'idéation amphitonique est issue du principe complémentaire. L'accord monteverdien de 7me en est une première ébauche, puisque deux degrés relatifs s'y interpénètrent en s'opposant de façon latente (page 219). L'amphitonie se fait jour de plus en plus dans les enchaînements cadenciels avec 9e de Bach (ex. 301, p. 303), dans le fouillis polyphonique des *Maîtres-Chanteurs* (ex. 299, p. 219) et surtout dans les enchaînements complémentaires. Sous l'égide du principe complémentaire, les accords de sixte, en séries issues du faux-bourdon (ex. 85, p. 118) tendent, dès le milieu du XIXe siècle, à s'adorner chacun d'une note adventice, formant avec la



Ex 979.

basse une série de quartes parallèles (début de l'*ex. 979*). Ces mêmes voix, en harmonie autrement disposée, forment diverses séries de quintes parallèles (fin de l'ex. 979).

R. Strauss (Electra).

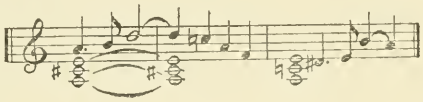


Ex 980

Dès lors les tentatives d'amphitonie se font plus fréquentes. César Franck en affirme audacieusement la validité dans la *Symphonie en Ré*

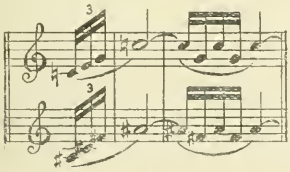
(*Ex. 897*, p. 516). Richard Strauss, bien plus audacieux encore, et contempteur de toute calliphonie, oppose, dans *Salomé*, les tons de *Do*♯ *mineur* et de *Ré mineur* (ex. 944, p. 543). Dans *Electra*, hardiesse nouvelle sous l'espèce d'un double organum, (l'un à la clef de sol, l'autre à la clef de fa de l'exemple *980*), en rapport complémentaire exaspéré de tierce *mineure*. Et tandis que Mahler en arrive à faire marcher de pair les modes majeur et mineur d'une même Tonique (*Ex. 981*), Stravinski met le comble à cette furie contrastante en opposant les deux tons de *Fa*♯ et de *Do* (*Ex. 982*), combinaison tritonesque inspirée de Moussorgski, étonnant amalgame de tendances amphitonales avec les données de l'accord nostalgique lisztien (*do*♯ *mi sol do*♯). compliqué de suggestions mélodiques de nature attractive (*do*♯-*la*♯ équivalent à *si*♭. *fa*♯-*sol*), sonorité d'une âpreté cinglante et dont l'ambiguïté n'est dépassée que par cet autre amphitonisme en 7es majeures (*Ex. 983*) où s'exalte l'âcre pullulement des fécondités, le louche et triomphal tumulte des sèves printanières.

Mahler.



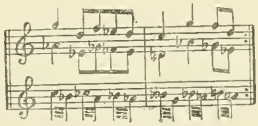
Ex. 981.

Stravinski (Petrouchka).



Ex. 982.

Stravinski (Le Sacre du Printemps).



Ex. 983.

A rimirar lo passo...

Tandis qu'Euterpe poursuit ses métamorphoses, et sans plus préjuger de ce qu'elle sera demain, faisons-nous bien silencieux, à écouter bruire les chants que, tout le long du long chemin, la Muse nous chanta.

Le plus lointain murmure à peine, rumeur confuse des premiers enfants de la Terre, fruste mélopée des chameliers de quelque primitif Pharaon, hymne solennellement pentaphone d'un grave cortège de Célestes, langoureux srutismes d'ondoyantes bayadères...

Dans le cliquetis des boucliers et des lances, la lyre aux sept cordes scande un péan d'Archiloque ; Saccadas redit devant la Grèce assemblée le nôme de Terpandre sur l'aulos phrygien.

La Ville éternelle vibre d'ivresse barbare en un concert multiple et démesuré ; cependant que dans l'ombre des catacombes, l'humble cantilène des chrétiens balbutie, se répercute en pieux échos jusqu'aux cloîtres austères d'Ibérie, jusqu'aux palais diaprés de Byzance.

Les modes païens sonnent étrangement aux nefs des basiliques, fleurs d'extases secrètes aux lèvres de moines immobiles. Un moine encore, tressaillant de joie craintive devant l'organum révélé, sourd à la tierce mystique résonnant en Cornouailles.

Note. — Les vers qui terminent cet ouvrage sont tirés de l'exquis poème de Samain : *Musique confidentielle.*

Chœurs à 2, 3, à 4 voix, étonnées de pouvoir aller ensemble : Picards laborieux s'appliquant à la diaphonie, au triplum, au quadruplum, Flamands patients créant le filigrane de l'Imitation, du Canon, de la Fugue.

Tandis que polyphone s'élégantise le madrigal et qu'une cantilène passionnée, voluptueuse, parfumée de lauriers roses, éclate aux rives de l'Arno — retentit un chœur solide, convaincu, cadencé : le choral luthérien, clair, honnête et nu comme la foi du Réformateur.

Ariane se lamente, émue et émouvante, sur les gradins de marbre rose des palais d'or.

Le grand Cantor l'a entendue, et l'ivresse distillée d'Ausonie, dans la polyodie déroulée inlassablement, circule.

Magiciens offrant à un parterre mancheté de dentelles des sonates vibrées, souples, capricantes — Haydn et Mozart.

Dominant le passé, emplissant l'avenir, l'immense Douloureux tend le gigantesque arc sonore de la symphonie... et toutes les âmes tremblent.

Elles vont superbement frémir dans l'angoisse des ténèbres romantiques. Weber mène le sabbat aux sylves brumeuses de Bohême.

La voix suave de Schubert gémit le mal d'aimer, la joie d'aimer, en altérations tragiques, en modulations rieuses.

Le géant héraldique des Gaules balaie les airs de gestes démesurés, de splendeurs hurlantes.

Le chœur schumannien se dégage des limbes, résonne passionnément aux espaces de lumière.

Un Archange blessé respire sa plainte divinement nocturne.

Mais voici Satan, empoignant le clavier de son énorme griffe, le labourant avec un fanatique acharnement de dissonances, d'intégral diatonisme.

Un fouillis surhumain de voix mystiques, héroïques, bruissantes, mystérieuses, roule d'harmonie en harmonie la gloire tragique de Siegfried, la candeur rédemptrice de Parsifal.

Holocauste de noble piété, des béatitudes calliphones montent au ciel en longues, sereines théories.

Les voix de l'inconnu dansent de fantastiques sarabandes au soleil rouge de minuit.

Des steppes hyperboréennes soufflent les mélismes discordants, nostalgiques; de la pitié, de la douleur ardemment humaine.

Et tandis qu'exaspérée et sanguinaire vocifère Salomé, une fine syringe module les fragiles inquiétudes de la diaphane Mélisande.

Dans ce présent, tout le passé chante ses craintes, ses colères, ses désespoirs, ses amours, ses espérances innombrables.

Les humanités évanouies, et, plus lointaines encore, les préhumanités inconnaissables crient, exultent, pleurent en l'humanité vivante.

Et ce cantique millénaire, plus sanglotant que joyeux, sonne pourtant comme un péan triomphal de l'âme humaine, palpitante et glorieuse malgré toutes les blessures, toujours plus subtile, plus vaste, plus profonde....

... Restons perdus,
Suspendus
Au-dessus de la Terre ironique et brutale,

Sans rien savoir,
Sans rien voir,
Révélés à la Vie Unique et Musicale...

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS 1

Préliminaires psychologiques.

I. La sensation sonore 3
L'appareil acoustique.
La sonorité et la tactilité.

II. La dynamogénie 7
La loi de diffusion.
L'excitabilité.
Limites et gradation de la dynamogénie.
Valeur relative des dynamogénies.
Le plaisir « esthétique ».
Le rythme dynamogénique.
Les facteurs du rythme dynamogénique.
Intensité.
Hauteur.
Durée.
Emission.
Timbre.
La dynamogénie dans l'harmonie.
Consonnance et dissonance.

III. La cénesthésie et la kinesthésie, effets du rythme dynamogénique 18
Ce que la cénesthésie enregistre du rythme dynamogénique.
Ce que la kinesthésie enregistre du rythme dynamogénique.
Nature de la motricité provoquée par la musique.
Exemples analysés dans leurs trois rythmes : dynamogénique, moteur et émotionnel.

IV. Les effets intellectuels du rythme émotionnel 26
Subjectivité de ces effets.
Schéma du phénomène musical.

Pages

V. La dynamogénie et le geste vocal 29
Le cri, réflexe préventif.
Le cri, geste vocal.

VI. Premiers essais d'esthétisation 33

Préliminaires phonesthétiques.

I. Les sons harmoniques 39
Le timbre.
Le son 7.
Ordre de l'enrichissement harmonique.
Note sur les intervalles.

II. Les fusions 45
L'unisson.
L'octave.
La quinte.
Les sons résultants.

III. La quinte : base du système phonesthétique. 50
Raisons de ce choix.

IV. Les tétracordes 51
L'intrusion du demi-ton.
Deux possibilités de placer le demi-ton dans le tétracorde.
Dyocordes et triacordes.
Sélection des triacordes.
Les Chinois et le demi-ton.
La gamme pentaphone chinoise.
La gamme pentaphone écossaise.
Juxtaposition des tétracordes anohémitonaux.
Sélection des octocordes.
Juxtaposition des tétracordes katohémitonaux.
La gamme.
L'étoile des quintes.

V. L'accord parfait 59
L'accord parfait résultat d'un compromis.
Les trois dimensions de la sonorité.

VI. Accords majeur et mineur 62
Distinction entre l'origine des modes et leur caractère affectif.
Les deux modes comme deux manières quantitativement équivalentes de répartir les intervalles de l'accord parfait.
Discussion de la thèse du « renversement symétrique ».
La quinte « tzigane ».
Note sur la « série harmonique inférieure » 65

Pages

LIVRE PREMIER

Les vicissitudes de l'esprit musical en Orient, en Grèce, à Rome.

I. La musique chez les Chinois. 73
Circulation des demi-tons.

II. La musique chez les Hindous. 77
Le « srutisme ».

III. *Μουσική* 79
Influences asiatiques.
La musique sacrée.
Terpandre.
La musique expressive : Archiloque.
La gymnopédie.
La « sonate » de Saccadas.
La musique et la tragédie naissante.
Simonide, Pindare, Bacchylide.
Les tragédies-opéras : Eschyle, Sophocle, Euripide.
La décadence.

IV. La phonesthétique grecque 86
La lyre.
« L'attraction. »
Les modes.
Les genres : diatonique, chromatique, enharmonique.
L'« éthos » des genres.
L'« éthos » des modes et leur explication kinesthésique.
L'« éthos » des notes finales.
La « direction » des gammes grecques.

V. La musique romaine et la musique romane 97
Influence grecque.
Barbarie musicale des Romains.
Concerts monstres.
La musique de l'Eglise primitive.
La musique populaire des premiers âges chrétiens.

VI. La phonesthétique sacrée 101
Le plain-chant.
Confusion des modes grecs.
Les modes byzantins.
Les modes plagaux.
La gamme populaire.
La gamme populaire gréco-romaine. 105

Pages

LIVRE DEUXIÈME

L'esprit musical au moyen âge.

I. Eclosion du sens harmonique 111
L'harmonie et le calcul kinesthésique.
La spontanéité de l'harmonie de quinte.
Premiers essais d'harmonie.
Le « Gymel ».
L'« Organum » d'Hucbald.
Le faux-bourdon.
Le déchant.
L'euphonie de l'« organum ».
Discussion de la thèse de M. Riemann.
Possibilité des quintes parallèles.

II. Eclosion du sens tonal. 124
Constitution de la tonalité par voie de compromis.
L'accord parfait, armature de la tonalité.
La pentaphonie confirmant l'accord parfait.
Le diatonisme des clercs.
Préférence des Français pour le diatonisme.
Influence de la pentaphonie sur le diatonisme.
La pentaphonie chez Wagner.

III. L'harmonie se dégage du contrepoint 129
Les « phases » d'une évolution.
Diaphonie.
« Triplum » et « Quadruplum ».
Influence de la musique savante sur la populaire.
L'école « proportionnaliste ».
Premiers accords.
Le contrepoint flamand.
L'« imitation », la fugue.
Josquin Deprès.

IV. La constitution de la tonalité. 139
Les degrés primaires.
Nécessité du retour à la tonique.
Les degrés secondaires.
Explication psychologique de la « substitution ».
La hiérarchie des degrés.
Les degrés VI et III.
Validité de ces raisonnements pour la gamme mineure.

V. Les deux visages d'Euterpe 147
Coefficients affectifs du majeur et du mineur.
Remplacement des éthos par les modes majeur et mineur.
Avènement du « mineur-triste ».
Cause psycho-sociale de la « tristesse » du mineur.
Cause physio-musicale.
Autres causes de la tristesse du mineur.

Pages

VI. Le contrepoint, l'harmonie et leur compagnonnage . . . 154
La culture harmonique.
L'harmonie chez Josquin Deprès.
Le « geste tonal ».

LIVRE TROISIÈME

La musique à l'époque de la Renaissance.

I. La musique italienne du Cinquecento 161
La musique et les fêtes.
Le chant populaire.
Le luth.
L'*Ars Nova*.
Le chant *a capella*.

II. Le Choral 166
Le Choral, loi esthétique.
La hiérarchie esthétique du Choral.

III. Avènement de la musique individualiste 176
La musique, langage des sentiments.
La Pastorale musico-dramatique.
Causes psychologiques de l'avènement de la musique « expressive de sentiments individuels ».
Double origine de l'Opéra italien.
Les *Lamentations d'Ariane* de Monteverde.
Le geste musical expressif du geste extérieur.
Le chromatisme.
Les mérites de Monteverde.
L'accent métrique, l'accent rythmique et l'accent pathétique dans la déclamation.
Le chromatisme, trait d'union entre les modes ecclésiastiques et le majeur-mineur.

IV. La Dissonance 189
L'accord de septième.
L'accord de neuvième.
Quelques considérations sur l'« attraction ».
Le Triton.

V. L'armature cadencielle 201
L'esthétique intellectuelle et l'esthétique sentimentale.
Les lois cadencielles.
La cadence parfaite.
La cadence plagale.
La série cadencielle.
Cadences sur les degrés secondaires.
Jeu affectif des cadences.
La série cadencielle, charpente des chefs-d'œuvre.
La cadence aux XVe et XVIe siècles.

Pages

Importance acquise par les basses.
La double-basse.
Formation des séries cadencielles.
Tableau des cadences.
Abréviation de la série complète.
La formule cadencielle « classique ».
La formule cadencielle « romantique ».
Cadence générale et cadences accessoires.
La « quinte de cor ».
La cadence double.
Analyse cadencielle d'un fragment des *Maîtres chanteurs*.
La cadence triple.
Correspondances sympathiques créées par la cadence.
Cadences mixtes.
L'accord de quarte et sixte et le sens cadenciel.
Le « trait de génie » cadenciel.
La cadence, principe latent de tout organisme phonesthétique.

VI. Le Style musical. 226
Les facteurs de l'expression individuelle.

1° *L'allure tonale*. 228
Ressources expressives de l'allure tonale.
Valeur relative des fonctions tonales.
Les fonctions tonales et l'affectivité.

2° *L'allure et les formules phonesthétiques* 232
Formules mélodiques aux XVe et XVIe siècles.
Influence de la technique du clavier.
L'accord brisé.
Formules empruntées à la technique du luth.
Transmission des formules.
Filiation des formules.

3° *L'allure dynamique* 239
La dynamique au moyen âge.
La dynamique des chanteurs au luth.
La dynamique orchestrale.

4° *L'allure rythmique* 241
Le rythme chez Palestrina.
Le « geste rythmique ».

5° *L'allure et le tempo* 243
Le Tempo et le Rythme.

6° *Les moyens pittoresques*. 244
Le « procédé » imitatif.
L'imitation et le rythme moteur-émotionnel.

VII. La musique italo-française du XVIIe siècle 247
La phonesthétique de Lulli.
Caractères de la musique de Lulli.
Les cadences chez Lulli.

Pages

LIVRE QUATRIÈME

La musique au XVIIIe siècle.

I. Rameau 257
L'allure phonesthétique de Rameau.
« Vibrance. »
Translucidité.
Dédoublement cadenciel.
L'idéation latine et l'idéation germanique.

II. Haendel 265
Influence italienne.
Sublimité.
Impulsivité.
La Tonique faite homme.
Synthèse des fonctions tonales S et D.
Le tétracorde émotif.
Similitudes phonesthétiques de Haendel et de Bach.

III. J.-S. Bach. 277
L'âme de Bach.
La phonesthétique de Bach 279
Mobilité.
Polyodie.
Polyrythmie.
Les fonctions tonales, expression du drame intérieur.
Gestes musicaux traducteurs de gestes musculaires.
Chatoiement émotionnel.
Jeu des altérations.
Septièmes et neuvièmes.
Chromatisme.
Elasticité tonale.
« Morbidité. »

IV. Le « Tempérament » des quintes et ses conséquences. . . 294
Tentatives de tempérament avant J.-S. Bach.
1° *Le mode chromatique moderne* 296
Le mode pandiatonique.
2° *Les modes mineurs modernes* 298
La gamme harmonique.
La gamme mélodique ascendante.
La gamme mélodique descendante.
Les modes mineurs chez J.-S. Bach.
Nuances affectives des divers genres mineurs.
3° *Opposition réciproque des tonalités* 302
La modulation chez les Grecs.
La modulation au moyen âge.
La modulation avant Bach.

Pages

La modulation chez Bach.
Contraste des tons ♯ et des tons ♭.

V. L'*éthos* des tonalités 307
Influence de la « région » sur l'*éthos*.
Examen de la liste de M. Lavignac.
Influence de l'interdépendance des tonalités.
Associations émotionnelles extratonales.
Le ton de *Do*, étalon affectif.
Influence de la dynamique.

VI. Gluck 315
L'idéal grec de Gluck.
Rigidité.
Simplicité phonesthétique.
Caractère du récitatif.
Unité d'action musicale.
Dynamique expressive.

VII. L'évolution des formes 324
Philippe Emmanuel Bach.
Emancipation de l'allure.
Le cadre de la Sonate.
Le Menuet.
La Sonate.
La Symphonie.
Suite, Sonate, Toccate.
Le Rondo.

Appendice : Altérations harmoniques nouvelles . . . 329

LIVRE CINQUIÈME

Les trois grands classiques.

I. Haydn 335
La Symphonie affective.
La gradation.
Valeur affective des accords.
Concision rythmique.
Phonesthétique d'instrumentiste.
Allure mélodique.
La dissonance.

II. Mozart. 345
Eurythmie.
Allure générale.
Sinuosité.
Le gymel.
Transparence.
Chromatisme.

Pages

Sublimité.
Le « tragique » de Mozart.

III. Beethoven 355
Stoïcisme passionné.
Développement dans l'œuvre. Acharnement.
Pulsation rythmique.
« Synrythmie. »
« Tension » rythmique.
Le Dynamisme.
Convergence tonale.
Syntaxe.
Force adoucie.
Douceur forte.
Hardiesse des dissonances.
L'envergure.
Modulation « passionnelle ».

Appendice : Les courbes dynamogéniques 369

IV. La concentration cadencielle 371

LIVRE SIXIÈME

La musique romantique.

I. Weber 376
Sensualisme.
Claudication.
Les tritons.
Accords disséminés.
Le pittoresque.

II. Appendice : Espacement des notes de l'accord 385

III. Schubert 389
Cénesthésie exceptionnelle.
Allure mélodique.
Allure dynamique.
Motricité.
Atmosphère harmonique.
Harmonie dissonante moderne.
« Modulation » et « Altération ».

IV. Berlioz. 403
Imagination d'actions.
Le poème symphonique.
Sens tactile.
« Furia francese ».
Accent pathético-rythmique.
Harmonie dictée par le sens tactile.

Appendice : Le « geste romantique » 410

Pages

V. Le luxe sonore 412

Désir d'excitation.
La « note de luxe ».
Dissonances non résolues.
Chatoyance mélodique.
Imprécision tonale ; cadences secondaires.
La cadence II → V.
« Quiproquo » tonal.
La formule II V I et la modulation moderne.

VI. Mendelssohn 421

Eurythmie et immobilisme.
Ambiguïté harmonique.
Subite agitation.
Pleinairisme.

VII. Chopin 431

Continuité.
Allure pendulaire.
Puissance de propulsion.
« Plané. »
Variété affective.
Aérienneté harmonique.
Chatoyance.
Vibrance pentaphone.

Appendice : L'Harmonie complémentaire 443

VIII. Schumann 447

Emotivité passionnée.
Intermittence.
Insinuations.
Cordialité.
Chromatisme et mélancolie.
« Obscure clarté. »
Redoublement.
Choral luthérien.

LIVRE SEPTIÈME

La musique moderne.

I. Liszt 459

Allure épique.
Irradiations.
Inerties.
Universalité.
Satanisme.
Chromatisme intense.
Tsiganisme.
Pandiatonisme.
Franciscanisme.
Richesse d'invention phonesthétique.

Pages

II. Wagner 473

Symbolique dramatique.
Evolution du symbole.
Gradation évolutive.
L'« inconscient ».
Le « métaphysique ».
Le *leitmotif*.
Filiation des leitmotifs.
Style représentatif.
Tactilité.
Visualité.
Le geste héroïque.
Le geste mystique.
Extase par l'harmonie complémentaire.
Harmonie complémentaire altérée.
Carrefour tonal.
Naturisme.
Ethos des harmonies wagnériennes.
Premières tendances à la « Surharmonie ».
Contrastes.
Adoucissement des contrastes.
Infini.
Accent pathético-rythmique.

Appendice : Le Pandiatonisme et l'accord de quinte augmentée 504

III. César Franck. 507

Minutie du mouvement.
Forme cyclique.
Chromatisme.
Séraphisme.
« Calliphonie ».
Formes et modes lithurgiques.
Inventions phonesthétiques.
Harmonie complémentaire altérée.

IV. Brahms 517

Allure de remous.
« Impuissances. »
Pesanteur.
Passion.
Discipline classique.
Expressivité concentrée dans l'allure tonale.

V. Tchaïkovsky 524

Amertume.
Stations affectives.
Expansion.
Courbes dynamogéniques.

UNIVERSITY OF TORONTO
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

Pages

VI. Grieg 527
Mythisme.
Hallucination.
Pressentiment.
Pessimisme.
Naturisme.
Carrure rythmique.

VII. Moussorgsky. 533
Vérité affective.
Elasticité.
Fusion des éléments émotionnels et moteurs.
Le triple accent.
Mobilité.
Scintillement harmonique.
Byzantinisme.
Pandiatonisme.

VIII. Richard Strauss 541
Exaspération.
Complexité rythmique.
Dynamisme passionnel.
Ironie.
Désharmonie.
Suggestions d'ordre tactile.
Chromatisme et pandiatonisme.

IX. Debussy 546
Oscillation.
Impressionnisme.
Inhibition.
Valeur affective des accords.
Harmonie complémentaire.
Triton et pandiatonisme.
Pentaphonie.
Calliphonie.
« Surharmonie. »

X. Les fleurs et les statues. 552
Alternance des époques de création et de coordination.
Epoque monodique.
Epoque harmonique unitonale.
Epoque pluritonale.
Epoque de l'harmonie complémentaire.

XI. La musique et l'esprit moderne 558
Epanouissement du monde intérieur.
Démocratie, Science, Musique.
Polymorphisme psychologique moderne.

Pages

L'« auréole harmonique » et la musique contemporaine. . 562

Retards et appogiatures non résolus.
Pandiatonisme.
Pentaphonisme.
Harmonie intuitive.
Amphitonie.

Epilogue 570

A rimirar lo passo.

N.-B. Evolution du matériel sonore.

Les anciens instruments égyptiens 76
Les anciens instruments chinois 76
Les anciens instruments hindous 78
Les instruments de la Grèce antique 96
Les instruments employés par les Romains 100
Les instruments du moyen âge 128
Les moyens symphoniques au temps de la diaphonie 138
L'orchestre à l'époque contrapuntique 158
L'orchestre et le choral luthérien 175
L'orchestre dramatique au XVIIe siècle 246
L'orchestre de l'Opéra de Paris (avant Rameau) 251

Orchestre de Rameau 263
Orchestre de Haendel et de Bach 274
Orchestre dramatique de Gluck 323
Orchestre symphonique de Haydn 342
Orchestre de Mozart 353
Orchestre symphonique de Beethoven 370
Orchestre de Weber 384
Orchestre de Berlioz 409
Orchestre de Wagner 503

Tableaux de filiation musicale.

Palestrina (1524-1594) . . .
Orlando de Lasso (v. 1530-1594) 160
Vittoria (1540-1608) . . . .
Monteverde (1567-1643) 182

Pages
Lulli (1638-1678) 248
Rameau (1683-1764) 256
Haendel (1685-1759) 264
J.-S. Bach (1685-1750) 276
Gluck (1714-1787) 314
Haydn (1732-1809) 334
Mozart (1756-1791) 344
Beethoven (1770-1827) 354
Weber (1786-1826) 377
Schubert (1797-1828) 388
Berlioz (1803-1869) 402
Mendelssohn (1809-1847) 420
Chopin (1809-1849) 430
Schumann (1810-1856) 446
Liszt (1811-1886) 458
Wagner (1813-1883) 472
César Franck (1822-1890) 506

Planche hors texte :

Courbes dynamogéniques 369

ERRATA.

Page	*Ligne*	*au lieu de*	*lire*
12	18	rallentendo	rallentando
19	23	*s*es effets	*l*es effets
30	dernière de la note	prima do*n*a	prima do*nn*a
81, 83, 85	titre de page	*MYΣIKH*	*MOYΣIKH*
92	4	myxolodien	myxolydien
101	3	in*s*ensité	in*t*ensité
104	12	roma*n*e	roma*i*ne
126	7	dy*o*ni*s*iaques	di*o*ny*s*iaques
126	8	idem	idem
131	titre marginal	proportio*n*aliste	proportio*nn*aliste
145	14	que le ferait	que *ne* le ferait
164	27	appliquer peu près	appliquer *à* peu près
176	28	*l*égal	, *l'*égal
181	17	*s*es caprices	ces caprices
200	Ex. 247, 248	consonance	consonnance
206	29	hypo*m*ixolydien	hypo*my*xolydien
207	39	entrelac	entrelac*s*
215	titre marg.	cadence*s*	cadence
222	11	ue	*q*ue
233	20	hy*p*pogriffe	hi*p*pogriffe
237	17	primitive en découlent	primitive découlent
239	38	dy*m*anique	dy*n*amique
267	27	*s*es œuvres	ces œuvres
270	31	attracti*v*es	attracti*f*s
280	note 1 ligne 5	caden*t*ielle	caden*c*ielle
283	28	phases	phrases
293	7	mais un infiniment	mais infiniment
303	titre marg.	modulatio*u*	modulatio*n*
358	2	de nuances	*des* nuances
369	22	Sty*l*o ra*p*resentativo	Sti*l*o ra*pp*resentativo
370	28	Trombo*nn*e	Trombo*n*e
370	29	idem	idem
370	30	idem	idem
404	11	Sardanaple	Sardana*p*ale
422	22	saill*e*	saill*it*
431	4	vestiges	ve*r*tiges
435	3	ne sont pas trop	ne sont pas *de* trop
437	28	Rakocz*k*y	Rakoczy
441	note 2	Tout comme comme chez Wagner, il semble	Tout comme chez Wagner ; il semble
453	3	places	phrases
456	3	dactye	dacty*le*
459	épigr.	L'alito *si* spande	L'alito spande
459	3	européen	*E*uropéen
473	6	*l'*affirmer	*s'*affirmer
481	30	Sieg*fried*	Sieg*mund*
497	20	base	basse
517	épigr.	consu*mm*és	consu*m*és
518	17	á tire d'aile*s*	à tire d'aile
519	1	*des* entrechocs	entrechocs
539	titre marg.	« Bysantinisme »	« Byzantinisme »

Achevé d'imprimer le 18 juin 1921
par les Imprimeries Réunies S. A., Lausanne

BINDING SEP JAN 1 1964

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
3838
B67

Bourguès, Lucien
La musique et la vie
intérieure

Music